دراسات في أدب البحرين 6

قراءات في تجربة
قاسم حداد الشعرية

الجزء الثاني



دراسات في أدب البحرين (6)

قراءات في تجربة قاسم حداد الشعرية

الجزء الثاني

مجموعة مؤلفين

صورة الغلاف بعدسة "طفول حداد"

رقم الناشر الدولي:
978 - 99958 - 1 - 242 - 3
رقم الإيداع في إدارة المكتبات العامة:
611/د. ع/2019

الطبعة الأولى 2021
مملكة البحرين

قراءات في تجربة قاسم حداد الشعرية

الجزء الثاني

الفهرس

المقدمة

خمسون عاماً خلفاً در، أماماً انطلق

قبل خمسين عاماً من هذه اللحظة، وبالتحديد في 1969م، تواشجت أقلام ثلة من مبدعي هذه الأرض الولود على ارتكاب أجمل الجرائر، بإنشاء هذا الكيان الذي بلغ بصوت الأدب العربي في البحرين آفاق العالم العربي وما عداه.

وها قد أنجز هذا الكيان صموده عبر تقلبات الزمن الكثيرة، ليبقى رافعة إبداعية تشرف على ضفاف هذا الخليج بصوت (النهّام) المعاصر، نعني الأديب، وهو يدوّي بصيحة (اليامال) الحديثة، نعني "الكلمة من أجل الإنسان"، في سديم الوجود. أما وقد فعل ذلك، فلا أقل من أن يفتتح خمسينيته الأخرى بهذا المشروع الكتابي الطموح.

أسرة الأدباء والكتّاب، وبدون الغرق كثيراً في نعمة النوستالجيا، حسناً تفعل اليوم وهي تحتفي بماضيها العريق،

عبر الالتفات إلى غدها المشرق.

خمسون عاماً، لم تترجم الأسرة احتفاءها بها فقط في استعادة دفء الماضي، ووهجه، وحميميته، ولكن أيضاً في النزوع إلى فضاء الغد المنظور، ولنقل ما بعد المنظور.

خمسون عاماً، لنأمل معاً ألا يقل ما ستمطرنا به عن خمسين كتاباً، وقد انفتح باب الكتابة مشرَعاً لتتبنى أسرة الأدباء والكتاب طباعة ما تخطه أقلام أعضائها؛ شعراً، وسرداً، ونقداً، وتوثيقاً، ولا حدود اليوم غير السماء المفتوحة.

هذه المجموعة من الإصدارات، والتي تحمل شعار الخمسينية، هي ما تفتتح به أسرة الأدباء والكتاب العقد الثالث من الألفية الثالثة ليكون قراؤنا على موعد مع وجبة فاخرة من لذائذ الأدب والنقد والفكر.

وليتردد في جنبات الأفق الكبير صوت إله الماء والخصوبة (إنكي)، وهو يصدر نبوءته الهائلة: "فلتصبح دلمون ميناء العالم كله".

أسرة الأدباء والكتاب

مملكة البحرين

أسلوبيّة تشكّل صورة الوطن ودلالتها في قصيدة "الصهيل"[1] للشاعر قاسم حداد

فاتنة صبحي يزبك

1- قاسم حداد، الأعمال الشعرية (الجزء الثاني)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، ص 328.

تدور معاني الوطن في قواميس اللّغة القديمة على أنّه "منزل الإنسان ومحل إقامته"، ينظر لسان العرب م15 ص338 مادة وط ن، والقاموس المحيط ص1598، وتضيف بعض المعاجم الحديثة "وإليه انتماؤه ولد به أو لم يولد" المعجم الوسيط ص1085.
ولقد كان الوطن منذ فجر التاريخ، ولا يزال، قضيّة متجذِّرة في أعماق الوجدان، فإذا كان الجسد على اختلاف الأعضاء ووظائفها وعاء الرّوح الحافظة للحياة فيه، فالوطن هو وعاءٌ لأفرادٍ تواضعوا على محبّته، وإن اختلفوا فيها وبها، وإن كان البيتَ باعتباره مكاناً هو ركننا في العالم وكوننا الأوّل على ما رأى باشلار،[1] فالوطن هو ركننا الثّاني، والحاوي لكوننا الأوَّل، إنّه يحمل ماضينا ونعيش فيه أحلامنا، ويوميات حاضرنا.
والنَّظم في الوطن لم يبارح الشِّعر على مرّ العصور، وقد استأثر بنصيب وافر من التّراث الشّعري العربي القديم عموماً والحديث خصوصاً، لأنّ الشّاعر الحديث عاش همّ مجتمعه، وتأثّر بجملة من

1- غاستون باشلارGaston Bachelard، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط2، 1984، ص 36.

القضايا المُلحَّة في وطنه، وهو من خلال شعره، يؤسِّس لمشروع تغيير ينطلق من رؤية جديدة، "تماهى مع الفعل تجاه الحياة وآفاقها الجديدة".[1]

الشِّعر والشّاعر:

قاسم حدّاد شاعر معاصر من البحرين، ولد العام 1948، شارك في تأسيس أسرة الأدباء والكتّاب في البحرين، تولّى رئاسة تحرير مجلّة كلمات التي صدرت العام 1987، وفاز بجوائز عدة كما تُرجمت أشعاره إلى عدد من اللغات الأجنبيّة، له تجربته الانسانيّة والجماليّة، يقول في الكتابة إنّها "إعلان بالغ الصدق والمجانية، بأنّ ثمّة حياة جديرة بأن تُعاش بالشرط الكوني والجمال والحرّية التي ستشكل الحلم الأبدي للإنسان، والشّاعر هو من بين الكائنات المعنية بالحفاظ على شعلة هذا الحلم متأجّجة ومحتفظاً بها في الشغاف".[2]

لن يرد الكلام على سيرة شخصه وتتبُّع مساراتها؛ ولكن اللّغة الشعرية بالاعتماد على الأسلوبية في قصيدته "الصهيل .. الصهيل" هي المفتاح لمغالق شعره، ولتتبّع صورة الوطن في قصيدته ، فـ"العلاقة بين الشِّعر واللغة علاقة جدليّة، تجعل كلًّا منهما

1- أدونيس، الشعر العربي ومشكلة التجديد، الأدب المعاصر، مجلة شعر، ص 179.

2- فتنة السؤال، تحرير سيد محمود، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2008، بيروت، لبنان، ص 34.

لازمًا للآخر وواجب الوجوب لنموّه ورقيّه"[1] باعتبار الأسلوب هو الشخصية والنص الشعري شفرة لغوية ذات نظام متداخل ومتشابك، ينبغي فك رموزه ابتداء من الأصوات مروراً بالألفاظ والتراكيب، ولكن لا بدّ من الإشارة إلى بعض أمور تدخل في صميم التجربة الشعرية، فهو شاعر وَسَم نفسه بـ"القلِق" وقد ضاق عليه الإطار التقليدي للقصيدة، نخرج على الحدود المقنّنة، ولكنه لم يخرج على الموسيقى، فقد اعتبرها الحاكمة للكون واستعاض - كـ"اجتهاد إبداعي"[2] - عن الإيقاع الخارجي بإيقاع داخلي، لكنّه رغم ذلك، لم ينفِ مشروعيّة بحور الخليل وأوزانه، ودعا الى عدم الاستهانة بما تتيحه اللّغة العربيّة من إمكانات لا متناهية، من حيث الخلق الموسيقي في النّص، فالموسيقى هي طبيعة أشياء العالم والحياة.[3]

وإذا كان "الإبداع يكمن دائماً في ابتكار الطريقة لا في اجتياز الطريق"،[4] فإنّنا نرى شعره يتحرّك في فضاء لغويّ ويذهب إلى كتابة حرّة، غير مأسورة بنوع ما أو حدود، يمتزج فيها الشعر بالنّثر،

1- أحمد أبو حاقة، الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص 373.

2- فتنة السؤال، م ن، ص 205.

3- م.س، فتنة السؤال، انظر: ص 119، 120، 123.

4- فتنة السؤال، ص 118.

والقصيدة باللاقصيدة،[1] وهي تعكس قوّةً شعريةً للغة تبدو في معظم قصائده لغزاً، وتحمل طابع خيالٍ رامزٍ يحتاج تحليلاً وشرحاً عميقين، حتى لتكاد اللّغة عنده، تغدو كمستودع رموز يرمز بها الى أفكاره وعواطفه،[2] وقد لجأ في شعره إلى الرّمز، ليعبُر نحو عالم يفرغ فيه قلقه وحيرته، ويعبّر عن رؤياه وفق تجربته الشخصية، فالرّمز له يمثّل كشاعرٍ حداثيّ، الرّغبةَ في النّفاذ إلى خارج الواقع المفروض لبلوغ عوالم أكثر رحابة وصفاء.[3]

الشّعر الحقيقي مرتبط بالإيقاظ[4]، وقاسم حدّاد، بوصفه شاعراً بحرينيّاً، اهتمّ مع غيره من شعراء نهضة البحرين بقضايا التحرّر في وطنه، فضمّنوه لفتة قوية من الواقع، واستطاعوا أن يحمّلوا الشّعر ما تؤمن به الجموع وتحياه، وضمّنوه مشاكل إنسان البحرين وهمومه،[5] لذلك لا نستغرب أنّ للواقع في قصائده، حضوراً لافتاً، لأنه يشكّل نقطة الارتكاز في عالمها المعنوي، وأبرز ما قامت عليه هذه القصائد إضافة إلى الإيقاع والمعجم، هو الصّورة الشعرية، وما تحويه من استعارات وتشبيهات وكنايات ورموز.

1- م.س، فتنة السؤال، في سؤال طرحه عبده وازن على الشاعر، ص 126.

2- ميخائيل نعيمة، الغربال، مؤسسة نوفل، د ط، بيروت، 1972.

3- أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ط1، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع، ليبيا د. ت. ص 308.

4- م.س، الماء والأحلام، ص35.

5- انظر دراسات في أدب البحرين، ص 240 244، قسم البرامج الأدبية واللغوية، معهد البحوث والدراسات العربية، 1975، دار غريب للطباعة 1975.

سيميائية العنوان (الصهيل.. الصهيل):

يشكّل العنوان إحدى العلامات السيميولوجية الإشهارية في القصيدة، ولعلّه ما يَسِمُها ويؤكّدُها، وله دلالة مجازيّة إيمائيّة، قائمة على التضمين والإيحاء، وهو يفتح مجالاً لتساؤلات كثيرة: ما الصّهيل في النص؟ وكيف يتبدّى؟ وإذا كان العنوان والنّص يشكّلان بنية معادلية كبرى: "العنوان: النص"،[1] فكيف تشكّلت هذه البنية في قصيدة الصهيل وهل تكافأت وتناسبت؟

الصهيل لغةً،[2] هو حدّة الصّوت مع بحّة وصلابة، والصّهيل للخيل، ويُقال صاهل أي شديد الصّياح والهياج، أو بعير يخبط بيده ورجله، وهو في النّص حضرَ مصدراً لا فعلاً، يتعالى على الزّمن وتحولاته، وهو فاعلٌ ومحرِّكٌ يتآلف مع الخطاب بدلالاته وإيحاءاته وموسيقاه، ليشكِّلا جسداً منفعلاً بكل حواسه. يتكرَّر كرنين صاخب عند نهاية كل مقطع، وكأنَّه استفزاز متسلّط على القارئ، استجاب لمنبِه سبقه في المقطع، وله وظيفتان: إعلان ورغبة.

يستلهم النص الآية الكريمة: {وَأَعِدُّوا لَهُمْ مَا اسْتَطَعْتُمْ مِنْ قُوَّةٍ وَمِنْ رِبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِ عَدُوَّ اللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ وَآخَرِينَ مِنْ

1- م.س، جميل حمداوي، السيموطيقا والعنونة، ص 106، وانظر: منتدى المظلة، تاريخ النشر 26 يناير 2011.

2- لسان العرب، مادة "صهل".

دُونِهِمْ لَا تَعْلَمُونَهُمُ اللَّهُ يَعْلَمُهُمْ}.[1] ولعلّ عنصر التّفسير يتعالقُ مع العنصر الدلالي للعنوان، وارتباطه بمضامين النّص، بحيث يبدو الصّهيل جموحاً، وصوتاً يُعلن ألَمَاً وثورة، وتوقيعاً سمعيّاً يحقّق رغبةً، في ردِّ ظلم، أو حسمِ معركة. ويَلحظ المتلقّي في تكرارالكلمة مرّتين "الصهيل.. الصهيل" تناصاً مستتراً، يتضمّن دعوة للقيام بالفعل، وكأنَّ صوت استغاثة يتردّد، يتداعى إلى أسماعنا، ويدعونا لإدراكه. نُنصت له، فنلاحق أصداءَه، ونحاول فكّ أنفاخه وشيفراته، والتغلغلِ في كونِه الرّمزي لاكتشاف جزئياته، والتّفاعل مع لغته، علّه يُبلغنا ذاته، ويفتح لنا مستغلقاته.

تقطيع النص وهندسته:

يبدو النّص أثراً أدبيّاً، التأم في انسجام مضموني، ربط أجزاء القصيدة، في تناسب شكليّ بين المقاطع، وهذا التّناسب والانسجام، حقّقا التّناسق في البنية النّصيّة، المرتكزةِ على ثنائيّة الظالم والمظلوم، والتي تتحرّك ضمن إطار مشاهد، تنتهي بلازمة متكرِّرة، يفصلُ فيما بينها، سَكت أو بياض، لفِكرِ الكاتب الأثرُ الواضحُ في تكوينِ تماسكها، حيث لكلِّ مشهدٍ منها ملمحٌ لفظيٌّ ومعنويٌّ خاص.

واستناداً إلى المستويات، الإيقاعيّ، والتركيبيّ، والمُعجميّ، نراها

1- الأنفال، آية 60.

تتوزّعُ على تسع وحدات:

الوحدة الأولى (1 – 7): جنون السلطة – الوحش:

جـنٌّ يسكن الجسد
كأن كل عضلٍ نافرٍ ذئبٌ يطلع من الأعماق
حيث يتكوّن الإنسانُ
ويستوي تاجاً.. يبطش بسلالة الرعية،
خارجاً من طبيعته:
الوحش دليل الدم/ هديل البوصلة
هذا هو الصهيل

تماسك هذه الوحدة بترادف معنوي للفظة وحش (جنّ – ذئب)، تتساوق مع لفظة (إنسان –تاجٍ)، وأفعال (يطلع – يتكوَّن – يستوي)، واسم الفاعل (خارجا) – ليتبدّى وحش السلطة، نافراً في المقطع، من كل صوتٍ، وكلمةٍ، وجملةٍ، وتركيب.

الوحدة الثانية (8 - 14): جوعُ السّلطة يتغذّى من هيكل الوطن:

جوعٌ كاسرٌ يتفصّد في صلصال الهيكل
لكأنك تلمح فضتك الذهبية تنتقل، كمشكاةٍ،
من جسد النار إلى آنية اللهب.
جوعٌ كافرٌ

مثل زئبقٍ يمنح الصدر شهوة الأوسمة:
غفلة اليقين/ غدارة البوصلة
هذا هو الصهيل

نسقُ النّظم يتشابه والمقطع الأول، غير أنّ الاستبدال يطرأ على مستوى الاختيار، والتأليف. الكلمة الأساس هي "جوعٌ"، وحركته تظهر، من خلال معجم دالّ على التغلغل والانتشار (يتفصّد، في، صلصال، الهيكل، تنتقل، من جسد - إلى آنية، كمشكاة، زئبق، شهوة)

الوحدة الثالثة (15 - 21) احتقان:

جرس الماس ينهر الأرض
كي ترفع أحلامها عالياً مثل طفولة في الترك،
فيما تشحذ العذارى أعضاءهن المكبوتة
لمكافأة الشهداء على ذهابهم الفاتن

وغواية كتيبة الغزلان لئلا تخطئ خطيئتها:

جنة الليل/ خديعة البوصلة
هذا هو الصهيل

يُلحظ تغير في نسق الكلام، حيث يأخذ بُعداً دالّاً على أرض خصبة بالاحتقان: (الماس، الأرض، طفولة في الترك، تشحذ، المكبوتة، غواية...)، يقابله معجم لا يبشِّر بتحوّل أو تغيير (تخطئ،

خطيئتها، الليل، خديعة..).
الوحدة الرابعة (22 – 28) نومٌ واستسلامٌ في المكان (المحراب، خريطة، مدن):

جنةٌ تمزج ثلجة المحراب بحجارةٍ أكثر جمالاً وقدسيةً.
تدل النائم على ذخيرة المخيلة
وتفتح الرقص في خريطة مستسلمة
فتبدأ مدنٌ تتلفع بالذعر كأنها العدو
هروباً من المستقبل:
شكيمة الحلم/ اقتراح البوصلة
هذا هو الصهيل

هذا المقطع يتكامل معنوياً مع المقطع السّابق، أولًا من خلال تكرار لفظة "جنّة"، وثانياً باستمرار العجز الذي يتبدّى في معجم اليأس: (النائم، ذخيرة المخيلة، مستسلمة، تتلفع، الذعر، العدو، هروباً من المستقبل، شكيمة الحلم...).
الوحدة الخامسة (29 - 37): أحوال النفس الظالمة:

مشدوخٌ بشهوة الأسئلة وهي تنهض من المذلة،
فيصاب بهيبة التهدج.
سناجبه تكنس القطيفة بفروها الأليف.
مضى عليه وقتٌ في نعمة الوعد

ولم يرخ حواسه لسماع الكلام،
ما إن تقال له الكلمة حتى يتفصّد النحل من كتفيه
مثل بوصلةٍ تسأم مجد التيه/ نجمة المعسكر
هذا هو الصهيل

في هذا المقطع اعتمد الشاعر معجماً واسعاً دالًّا على الغرور، والرياء، والعجب، والكبر: (جوخ، تهرأ، مشدوخ، شهوة، الأسئلة، المذلة، سناجبه، القطيفة، يرخ، يتفصّد،)، وهو ما أدى الى تماسك الوحدة.

الوحدة السادسة (38 – 47) موتٌ وخوفٌ يحكمان البلاد:

جثةٌ تمرح في ذاكرة الناس
مشمولةٌ بغنج المؤامرات
موصولةٌ بجسدٍ يتفلت من تاريخ له موهبة الميزان
وغيبوبة الطريق.
جسدٌ لم يخلع درعه الأخير
مثل حصنٍ ساهرٍ يتبادل أنخاب الجليد في هدأة الوحشة
وما إن تدير الجثة رأسها ناحية المشهد
حتى يختلج الكلام في الصدور.
أول الصوت/ آخر البوصلة
هذا هو الصهيل

يلحظ في هذا المقطع استهلال بكلمة "جثّة"، يليها انتشار لمعجم دالٍّ على التشبّث بالحكم: (تمرح، ذاكرة، مشمولة، المؤامرات، موصولة، لم يخلع، درعه، حصن، أنخاب..)، ويقابله معجم دالّ على الخوف: (الناس، الوحشة، المشهد، يختلج، الكلام، الصدور...). تترابط الأسطر نحويّاً، ويعزِّز تماسك دلالتها سياقُ الكلام.

الوحدة السابعة (48 – 64): ضياع الطريق في جحيم يسمّونه بلاداً:

جحيمٌ يسمونه بلاداً،
حيناً يقال له الوطن،
وغالباً يحمله الشخص مثل خيطٍ من الأوسمة:
زينة الضريح. جنازة الأمل.
قيل إنه الوقت والمكان
يتراءى مثل الحلم فيما يكون وهماً
يتمارى فلا تدركه البصيرة ولا يطاله الكلام
لن تعرف ما إذا كنت سيداً في هذا الجحيم أم عبداً.
ليس لك أن تقول باللغة
وما إن تقول بيدك حتى ينالك القصل
ففي الجحيم، الذي لا تسبقه جنةٌ ولا تليه،
أنت في المهب

مزاج الريح يعصف بك
ومزيج الحرية يدفعك إلى التهلكة.
في المهب، ترى إلى نفسك:
سيداً يهذي/ رقيقاً يتملكه الحلمة
هذا هو الصهيل

الجملة الأساس تبدو كعنوان يحوي مرامي المقطع الدّلالية، تماسك الوحدة نحويًّا ومعجميًّا، فنلحظ دخول ضمير المخاطب المفرد متعيّنا به المواطن، وورود أفعال مضارعة في صيغة النفي بشكل كبير، تعزّز غياب الوطن: (لا تدركه، لن تعرف، ليس لك أن تقول، لا تسبقه، لا تليه)، يؤازرُها أفعال قولٍ في صيغة المجهول: (يقال، قيل)، وألفاظٌ وتراكيبُ دالّة على ضبابية الرّؤيا، وضياع الطريق، ووهم الوطن: (جنازة الأمل، زينة الضريح، يتراءى، يتمارى، عبدا، القصل، المهب، مزاج الريح، يعصف، التهلكة، يهذي، الحلم...).

الوحدة الثامنة (65 – 76): بين أغلال اللغة ونار الكلام:

جمرةٌ، شهقة اللغة،
وقيل إنها تميمة المجدف ممعناً في غواياته.
تهتاج، فيبدأ النواح يوزع سرادقه
فضاءً يزخر بأشباحٍ تزعم أنها الناس.

تتأج مثل خبيئة العاشقة
يكتظ بها الأسرى ويطيش لها عقل الطغاة.
قيل إنها كلام النار للغابة
وكلما جاء ماءٌ، صعد الأوار واشتعلت ضراوة النحاة:
جمرةٌ. نارٌ. كلمةٌ/ لا نهائية النص
بصرةٌ. كوفةٌ. كتابةٌ/ نهضة البوصلة
هذا هو الصهيل

تماسك الوحدة بانتشار مُعجم دالٍّ على اللغة: (اللغة، الأسنان، الحنجرة، المجدّف، كلام،، النحاة، كلمة، النص، بصرة، كوفة، كتابة)، يقابله معجم يتعلّق بالنّار: (جمرة، تؤج، النار، الأوار، ضراوة).

الوحدة التاسعة (77 - 86): وجودٌ مُغتصَب:

جنسٌ يئن تحت عريشة اللذة
وأنتم حوله تطغون بقصباتكم المثقوبة
في عزفٍ مثل جوقةٍ
ينقبض وينبسط يشدّ ويرخي
يشهق ويطاله شبق الموج والجنون.
تطلبون لقصباتكم بهجة العظم لتخلطوها بفضة الهيكل
يتخبّط ويتلمّظ يختلج ويخرج،

فتصابون بهلع المرأة في مخاضٍ وثكلٍ
مثلما تخضع جهات الروح للبوصلات الفاتكة
هذا هو الصهيل.

يلفت تغيّرٌ بدخول ضمير المخاطبِ الجمع، إلى جانب ضمير الغائبِ، العائدِ الى السلطة، واستخدام مُعجمٍ جنسيٍّ، تماسك به الوحدة وتتجانس: (جنس، اللذة، ينقبض، ينبسط، يشد، يرخي، شبق...).

بنية النص الدّلاليّة:

تتألّف قصيدة الصهيل من 86 بيتاً، موزّعة في توازٍ لافت على تسعة مقاطع، وكلّ مقطعٍ يتشكّل من خلال جُملِه الشِّعرية، مشهداً قائماً بذاته، يزخرُ بصخبٍ، تشترك فيه حواس الانسان، ويضجُّ بدَفقٍ لغويّ ظاهرٍ، يُحيل الى تعقّد دلاليّ واضحٍ، تتراءى فيه الحركةُ، ويُسمع الخطاب، فتتجاوز الصّورةُ حدَّها البيانيّ، وإن تأطّرت في مقطع. وإذا اعتبر بعض النّقاد أنَّ الكّتابةَ بالصّور هي بمثابة "المحوري الذي تُبنى عليه القصيدة المعاصرة بأسرها"[1]، ففي كلّ مشهد من قصيدة "الصهيل" تتجمّع صُوَر دراميّة وصفيّة حسيّة، تجعل المتلقّي يتجاوز القراءة العاديّة للنّص، نحو امتلاكِ

1- محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، ط1، 1985، ص 92.

خبرة حسيّة فيه، وتُغريه للتسلّل إلى نظامه المُغلق، بهدف القبض على المعنى الكامن في سمات التّعبير. وباعتبار"البنية الدلالية وكأنّها إدغامٌ تقديريّ، لكن بشكل كامل للفئات السماتية"،[1] فهي تتمظهر في النص بين عالمين متقابلين (الظلم والعجز/ الحرية والثورة)، وتترأى كمراجعة نقدية لاذعة للواقع، تعرض في عناصرها - تعبيرًا ومضمونًا - استبدادَ رجل السلطة، والقهر والمذلّة الذين يستهدفان الفرد، والجماعة كرعيّة (السلطة ≠ الرعية)، وتفتح الأعين على عيوب الحاكم، كما تُظهرالمشاعرَ المكبوتةَ في أعماق الانسان في لاوعيه، وهي تتأرجحُ بين فعلٍ وردّ فعل، يتجلّيان عند فاتحة كل مقطع في كلمة، وعند نهايته في لازمة، تختصران ثنائيّة القصيدة، وعلى ضيقهما يفتحان أفق التّأويل على مداه: (جن، جوع، جرس، جنة، جوخ، جثة، جحيم، جمرة، جِنس) وبعدها: (هذا هو الصهيل)، كـ(تشاؤم الفكر وتفاؤل الارادة) كما يعبّرِ المفكر الايطالي الماركسي أنطونيو غرامشي.[2] الصّهيل في النّص هو الموقف المتجسّد المتألّم المناهض: "وجودك في العالم يعني أن يكون جسداً أو أَن تتجسَّد"،[3] ويعبّر عن طموح الانسانِ لتجاوزِ القيود، والبوصلةُ التي تتلازم معه، ما هي إلّا رمزٌ، ودليلٌ يهدي

1- م.س، موريس أبو ناضر، إشارة اللغة ودلالة الكلام، ص 246.

2- اريك فروم، المجتمع السوي، تر: علي مولا، ص 42.

3- جون ماكوري، الوجودية، تر: إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة عالم المعرفة، عدد 58، 1982، ص 103 - 104.

من ضلّ. بالصّهيل يفتحُ الحدود التي تفرضها دغمائية المقاطع بمضامينها، للتّحرر من أُطر الزّمان والمكان البارزين فيها، كما يبتيّن ذلك من خلال المؤشّرات الدينامية التي تماسك في النص، لتخلقَ مؤشّراً نهائيّاً، يتبدّى نداءً حادّاً للتّجاوز وللحرّية، وفِعلاً يستنهض العدالة لأنّ الكلام في نظر الكاتبِ الملتزم هو في مقام الفعلِ الذي يغيِّر العالم عندما يعرّي فيه نواقصَه، فالكشفُ يسبق إرادةُ التغيير.[1] الفعل وردُّ الفعل، كما جدل السّكون والحركة، ثم الاستسلام والاندفاع، وغيرها من تضادات في النّص، عبّرت عن ثنائية متبادلة (العجز/ الحرية)، حيث لا غلبة لواحدٍ على الآخر، بل هما يسيران في ثباتٍ تأليفيٍّ ودراميٍّ حتى آخر القصيدة.

المستوى الإيقاعي:

يرى فاليري أنّ القصيدة هي ذلك التردّد الممتد بين الصوت والمعنى،[2] فالشِّعر، هو المنطقة التي تتحوّل فيها العلاقة بين الصَّوت والمعنى، من علاقة خفيّة إلى علاقة جليّة، وتتمظهر بالطريقة الملموسةِ جدّاً والأكثر قوّة.[3] في قصيدة الصَّهيل يشعر القارئ

1- جان بول سارتر، ما الأدب؟، دار غاليمار، سلسلة "دراسات"، باريس، 1948، ص: 28.

2- رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، الدار البيضاء، دار تو بقال، ط1، 1988، ص 46.

3- م. ن، ص 54.

بموسيقيّة اللّفظة من الكلمة الأولى، لكنها موسيقيّة حداثيّة لا تعتمد الوزن أو التفعيلة عنصراً أساسيّاً في الإيقاع، ولعلّه تحرّر جذريّ مما يسميّه كامو "السلسلة المكبِّلة" التي تلزمه كنظام بالخضوع للمعتاد والسائد، فهي كعنوانها، قد انحرفت عن النَّمط العادي والأطر المعروفة، متجسِّدةً في اللّغة بمستوياتها الدلالية والصّوتية، كخصيصة عبّرت عن طريقة الشَّاعر في رؤية الأشياء[1] ودفع الظليمة، بحيث إنّ لكلّ كلمة رَنيناً ماديّاً ومعنويّاً، ولها نكهة حسّيّة تثير القارئ ليتفاعل مع علاماتها السيموطيقية وإيماءاتها، التي هي مصدر لذائذ كثيرة،[2] ولذّة قصيدة الصهيل أنَّها جسدٌ بكلِّ حواسه وذاكرته ، ينتقد ويصهل ويغوص في قضايا الحاكم والرَّعيّة، وإذا تأمّلنا القصيدة، نجدُ أنَّ موسيقاها ترتكز على بنية التكرار: (الصوتي، اللفظي، الجملي)، وعلى بنية التّوازي والتّوازن التركيبي، وعلى تشاكل الأصوات وشدّتها:

التّكرار:

تناهى إلى أسماعنا من النّص إيقاعُ تّكرار لفظي وصوتي تشكّل من:

(1) إيقاع الصّهيل عنوانًا، ولازمةً متكررة:

1- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة العالمية للنشر، القاهرة، ط1، 1997، ص 273.

2- رولان بارت، لذة النص، تر: فؤاد صفا والحسين سحبان، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2001، ص 9.

تعتمد بنية القصيدة لما فيها من خصيصة وصفيّة، وشبكة معقّدة من الأحاسيس - التي ربّما قد خضع لها الشاعر في لحظة معيّنة - على الأصوات، وتبرز فيها خصائص تنغيميّة، للصّهيل الدور البارز في جوّها، وينسجم مع سياق العبارة، فتصدح الموسيقى من حروفها، كما يتجسّد المعنى بشكلٍ واضحٍ، حيث أنَّ جرسها الموسيقيّ، يجعل القارئ يتراسلُ معها ويتصوّر غرض الصوت المتجلّي فيها: {فَأَصْبَحَ فِي الْمَدِينَةِ خَائِفًا يَتَرَقَّبُ فَإِذَا الَّذِي اسْتَنْصَرَهُ بِالأَمْسِ يَسْتَصْرِخُهُ قَالَ لَهُ مُوسَى إِنَّكَ لَغَوِيٌّ مُبِينٌ}.[1] صيغةُ لفظة "الصّهيل" لها مِزيةٌ صوتيّة ، يتجلّى في صَداها الذي يهيمن طوال النّص، وتظهر قيمته الوظيفيّة في التّكرار أوّلًا، وفي التّركيب ثانياً الذي يبرز مقصديَّة الشّاعر ورؤيته. تتداعى كصوتٍ يطلب النَّجدةَ في فزع، أو إنقاذاً من رهبة، أو للاستعانة علىٰ العدوّ الظّالم، تصدح وكأنّها نتيجة خوف نازل، أو تشبُّث بالخلاص، ولا بدّ للقارئ أن يلحظ أنّ "إيقاعاً الكلمة يعتمد على توازن عناصرها القائم على مبدأ التعارض الثنائي"،[2] فصوت الصّاد اللّثوي الصّفيري، قد صُنِّف شعوريّاً، لجمال صوته، ولما يثيره في النفس من إيحاءات، النقاء، والبراءة، وقوّة الشكيمة، ونبالة

1- القصص، آية 18.

2- عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير، (من البنيوية إلى التشريحية)، المركز الثقافي العربي، ط 7، 2012، ص 25.

روحِ فروسية"،[1] ولما فيه من نبر وصخب واستعلاء، و"من أثرٍ مُشاهَدٍ يُرى، وهو الصعود الى الجبل والحائط"،[2] يتقابل مع الهاء المتّصف بالهمس، المتعلّق بياء المدّ بما فيها من خفضٍ وانكسار، يخلق صيغةً ثنائيّة، ترسم بفعاليّة دوراً في إيقاع النّص وموسيقاه، وهذا الإيقاع الممتدّ في استمراره وطوله، استقر وتمكّن في حرف اللام، ولقد ورد "الصهيل" في تسعة مواقع من بين تسعة مقاطع، مترافقاً مع اسم الإشارة "هذا"، وضمير الغائب المفرد "هو" كمرجع و"إحالة".[3] كان لترداد هذا التركيب (الإحالة + المحيل عليه)، التأثير الواضح من خلال سماته الصوتيّة والنبريّة التي تعبّر عن فكرة الشاعر، وتعلن انفعالاته، بحيث تظهر كصرخةٍ حقيقيّة للنهوض أو للاستنجاد، أوشعورٍ بالاختناق حدّ الصّراخ. وهو في كلّ مشهدٍ، يُحدث نغماً يرتبط بانفعالٍ جديد، ورابطاً بين مقاطع القصيدة جميعها. قال طاغور شاعر الهند: "حين أفكّر في الغبطة التي تبعثها الكلمات في عِطفيّ، أدرك قيمة الدّور الذي يؤدّيه الجرس اللفظي والقافية في القصيدة، لأنَّ الكلمات تفيء إلى

1- حسن عباس، خصائص الحروف ومعانيها، اتحاد الكتّاب العرب، ص151.

2- م.س، تحليل الخطاب الشعري، ص33، عن ابن جني الخصائص (ج1)، ص 65.

3- "الإحالة": هي أن يشير عنصر لاحق إلى عنصرٍ سابق في سياق النّص، وهي تركيب لغوي يشير الى جزءٍ ما ذُكر صراحة أو ضمناً في النّص الذي سبقه أو الذي يليه. عن: (ريما سعد سعادة، مهارات التعرف على الترابط في النص، مجلة رسالة الخليج العربي، العدد 7، ص 82).

الصّمت، ولكنّ موسيقاها تظلُّ ممتدّة، ويبقى صداها موصولًا بالسّمع".[1]

(2) إيقاع التّوازي التّركيبي، وايقاع البوصلة:

يرى النّقّاد أنّ للتّرجيع الصّوتي أثراً واضحاً، في التّركيز في أهمّية دلالة الأمر لدى المتلقّي، ويطالعنا في الخاتمة تواز تركيبي (مبتدأ + مضاف إليه \ مبتدأ + مضاف إليه)، يتضمّن تكريراً لفظيّاً (البوصلة)، يحاول الشّاعر بها أن يرسم خارطة الطّريق، وأن يصوِّب المسار، ويوقظ النِّيام بجرسها، وبرنين الصّهيل بعدها، فيؤشِّر إليه، ويصوِّب عليه (هذا هو الصّهيل)، وقد صارا معاً كرنّة موحَّدة لافتة، حلّت محلَّ القافية. هذا التّوازي أضافَ تماسكاً إلى بنية النّص، وكصوت رئيس رسّخ الانسجام له، ثمّ كنغمة وصفيّة، جسّد المشاهدَ والصُّور، في ثنائية ضدّية واضحة شكلاً ومضموناً، وممّا لا شكّ فيه أنّ لفاعلية التّضاد أبعاداً في إثارة إيقاع متميّز، مبنيّ على التّوتر، فكلّما زاد التّضاد كَبُر التّوتر،[2] ومنه يتألّف خيالٌ موسيقيٌّ حسّي، يتسلّط على الحرف، وعلى الكلمة، وعلى التّركيب، يجذب خيالَ المتلقّي، فتصبح المخيِّلة وكأنّها خزانة المعرفة الحسية.[3]

1- منتدى نوارس أدبية: www.nwarce.com

2- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ص 49.

3- علي بن محمد الجرجاني، التعريفات، دار الكتاب المصري اللبناني، 1991، ص 114.

(3) إيقاع التكرار الصوتي لعتبات المقاطع وجرسه وإيقاع التجمّعات الصوتية:

لمّا كانت "القوة التعبيرية للكلمة المنفردة، لا تتأتّى من معناها وحده، بل من طبيعة شكلها الصّوتي أيضاً... فإنَّ التّكرار الصّوتي يقوم بمهّمة الكشف عن القوّة الخفيّة للكلمة".[1] ولقد خدم هذا التّكرار النّص، بما له من ملمحٍ أسلوبيّ لافت فيه، منسجماً ومتناسباً مع بنية القصيدة الدلالية، زد على أثره الإيقاعي. ويلفت المتأمّل في النّص الفاتحة المقطعية المتواترة كالتالي: جنٌّ..جوعٌ. جرسٌ.. جنّةٌ.. جوخٌ.. جثّةٌ.. بجحيمٍ.. جمرةٌ.. جنسٌ. يترسّخ عند القارئ، أنَّ لهذه المتكرّرات تأثيرُ المتماثلات الصّوتية فيها وفيه، فقد شكَّلت إطاراً تنغيميّاً، وقيمةً دلاليّةً حتّى تمام القصيدة. بدأت الكلمات بصوت الجيمِ، وهو حرف شجريّ مستفِل مجهور شديد، صفتُه القلقلة، يحبسُ النّطق به لقوّته، وذلك لقوّة الاعتماد على مَخرجه، وله نبرةٌ قويّة.[2] هذا التّحليل الصّوتي، يتماهى مع مدلول الكلمات وشحنتها التّأثيريّة، وهو يعكس وَحشة المعنى وظلمه، يُضاف إليه تكرار التّنوين الذي هو لون من ألوان الإيقاع المؤثّرِ في النفس، والحاملِ قدراً كثيراً من الرّنين

1- كمال عبد الرزاق العجيلي، البنى الأسلوبية، دراسة في الشعر العربي الحديث، دار الكتب العلمية، بيروت، 2012، ص 90.

2- صبحي الصالح، فقه اللغة، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط4، ص 279 - 280 - 283.

الصّوتي، وهو يتبدى رنيناً صاخباً كصخب الكلمات، بما توحي إليه من جنون، وفقد، ورياء، وشهوة، يؤكده التكرار والتوازن، فيتناسق إيقاعُه متلائماً مع الموضوع، من حيث القوة والجرس الصوتي المدوّي، المنبثق من الألفاظ بحروفها، والخواتيم بشدّة جرسها، فكأنَّ الشّاعر أراد أن يرسم بذلك وجوده، فيستصرخ الحروف، حتى تخرج بانسياب قويٍّ واندفاعٍ هادر، وإلى هذا يشير الشّاعر الصيني القديم "لوتشي" فيقول عن مهمة الشعراء "هم الذين يصارعون الوجود ليجبروه على أن يمنح وجوداً، ويقرعون الصّمت لتجيبهم الموسيقى".[1] هذا الصِّراع يظهر بوضوح في نصّ قاسم حدّاد، حيث بنية النص الإيقاعيّة تتألّف من عناصر صوتيّة وإيقاعيّة متداخلة، بين جهر وهمس، تتَّصل اتّصالاً وثيقاً بالمعاني، كما تُبرز تعبيريّة الحروف وإيحاءها، ولعلّ مردّ ذلك إلى أن مادّة الكلمة هي الحروف. وإذا كان العرب "جعلوا الصّوت الأقوى للفعل الأقوى والصّوت الأضعف للفعل الأضعف"،[2] فقد سيطر على النّص إيقاع صاخب يتلاءم مع دلالة صوتية، تحفَلُ بالرّنين القويّ لأصواتٍ كأنّها تنضح جهراً وقوّة، وتبدو لها سيطرة بارزة تجذبُ السَّمعَ إليها.

1- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط4، 2002، ص 11.

2- ابن جني، ج 1، ص 65.

والشاعر استغلَّ تكرار هذه الحروف أحسن استغلال، ومن الحروف الصّامتة المجهورة التي استخدمها، حرف العَين (عضل، الرعية، طبيعته، جوع، عاليا، العذارى، تتلفع، الذعر، يخلع، درعه، المرعوشة...)، وهو يتكوّن من تضييق الفراغ الحلقي من فوق الحنجرة، بحيث يُحدث تيارٌ هوائيٌّ احتكاكاً مسموعاً في المضيق الحلقي، ويتذبذب الوتران الصوتيان في أثناء إنتاج هذا الصّوت، وهو صامت، فموي، حلقي، احتكاكي، مجهور المعنى، ويُسمع له صوت اندفاع الهواء بقوّة في الماء.[1] كما حرف القاف: (الأعماق، زئبق، اليقين، الرقص، المستقبل، قلامة، جوقة، ينقبض...)، وهو صوت يصدر عن شقّ الأجسام وقلعها دفعة،[2] ويفيد الشدَّة، والاصطدام. هذه الحروف وغيرها مما ورد في النّص، أقَيمت شحنتُها الموسيقيّة على مجموعها لا على إفرادها، وعلى تكرارها السّمعيّ والبصَريّ.

ولا يغيب إيقاع الهمس عن النّص أيضاً، والقارئُ سيلحظ سُلطة حروف (س/ ش/ ص/ ح/ ف)، بشكل غير اعتيادي بما لها من طاقة إيقاعية، ومن دويّ في النفس على همسها، (جوع كاسر يتفصّد في صَلصال الهيكل/ مزاج الريح يعصف بك/ سناجبه تكنس القطيفة بفروها الأليف/...)،

1- م.س، عبد الإله الصايغ، الخطاب الحداثوي، ص 175.

2- م. ن، ص 175.

يرافقها موسيقى متصاعدة من المبالغة التي تكوّنَ النبرُ فيها على الحروف المشدّدة، ممّا يعطيها جرساً متسقاً، ونغماً صارماً مشدَّداً، يؤدّي مهمّة الإعلان الصّريح عن المراد في تأكيد الحقيقة (يتكوَّن، غدّارة، فضّتك، يتفصّد، أعضاءهنَّ، جنَّة، التهدّج، حواسَّه، يكتظُّ...) زد على ذلك توالي حروف المدّ بفَيضها الشّعوريّ، يرافقها جناس ناقص في مواضع عدة، وتماثل في جمل متعدّدة (دليل، هديل، نافر، كاسر، صلصال، الماس، جوخ، مشدوخ، مشمولة، موصولة، ساهر، مزاج، مزيج، النواح، النحاة...)، أو قلب مكاني (يتفصّد، يتصفّد، الريح، الحرية،...)

لا ينفي إبراهيم أنيس عن المعنى، أن يتناسب مع معطيات الدلالة الصوتية التي "تستمد من طبيعة الأصوات نغمتها وجرسها".[1] في الصهيل قام حدّاد باستنطاق اللغة بالإيقاع، والإيقاع باللغة، معتمداً منظومة من العلاقات الأسلوبيّة والبنائيّة، بحثاً عن موسيقيّة تنبع من بنية النّصّ، ولا تستند على آليات الوزن، والقافية المعروفة، بل على تعالقٍ غير معلنٍ، بين الصّوت والدّلالة، على نحو جعل نصّه ذا خاصّية إيقاعيّة سهلة ممتنعة.

1- إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مكتبة الانجلو المصرية، ط5، 1985، ص 46.

المستوى المعجمي:

يقول الجرجاني: "النّظم والتّرتيب عمل يعمله مؤلِّف الكلام في معاني الكلم لا في ألفاظها"،[1] أمّا الرّازي فقد ذهب إلى القول، إنّ الألفاظ ما وُضعت للدّلالة على الموجودات الخارجيّة، بل وُضعت للدّلالة على المعاني الذّهنية،[2] والنص الأدبي يفرزُ أنماطَه الذّاتية، وسننَه العلاميّة، فيكون سياقَه الدّاخليّ هو المرجع لقِيَم دلالاته، حتى لكأنّ النّص هو معجم لذاته،[3] يحفل بالكثير من القرائن الحاليّة، والمقالِيّة التي تعطي الكلمة من المعاني، ما لا يرِدُ على بال صاحب المعجم"،[4] وله الدّور الأكبر في التوجيه نحو حقيقة المعنى، واستبعاد التكهُّن. وفي قصيدة الصَّهيل، يشتمل معجم الشاعرعلى معاجمَ عدة، حقّقت اتساقاً للنّص من خلال استمرارية المعنى، وكان لها الدورالكبير في بناء الفكرة الأساسيّة للنص، عن طريق التّكرار لفظاً ومعنى: (تكرار لفظي، ترادف) أولاً، وعن طريق التّضام (تضاد، وحدة الموضوع) ثانياً:

1- م.س، الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 350.

2- الرازي، المحصول في علم الاصول، ج1، طه العلواني، جامعة الامام محمد، السعودية، ط1، 1979، ص 269.

3- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، دار الكتّاب الجديدة المتحدة، ط5 بيروت، 2006، ص 90.

4- تمام حسان، اللغة العربية مبناها ومعناها، الهيئة المصرية العامة للكتّاب، القاهرة، ط3، 1985، ص 24.

معجم الغابة: جنّ، ذئب، الوحش، الصهيل، هديل، كاسر، الغزلان، سناجب، النحل، أشباح، غابة، ماء، ريح.
معجم الإنسان: الجسد، عضل، الإنسان، يتكوّن، الدم، صلصال، النائم، حواس، الشخص، البصيرة، الناس، العاشقة، الأسرى، الطغاة، النحاة، المرأة.
معجم المُلك: تاجاً، سلالة، رعيّة، الأوسمة، هيبة، التهدّج، القطيفة، مجد، المؤامرات.
معجم الطريق: البوصلة، دليل، التيه، نجمة، ناحية المشهد، البصيرة، المهب، جهات الروح.
معجم اللغة: الكلام، تَقل، اللغة، قلامة اللحم، الأسنان، الحنجرة، النّحاة، بصرة، كوفة، كلمة، كتّابة، النص.
معجم المكان والسَكَن:
مكان دنيوي: الهيكل، الأرض، المحراب، خريطة، مدن، الوطن، المعسكر.
مكان معجز: الجسد، جنة، جحيم.
معجم (ظلم الحاكم/ تيه الرعية):
الأسماء: جوع، شهوة، غفلة، غدارة، المكبوتة، خديعة، مستسلمة، الذعر، العدو، هروبا، المديح، المذلة، التيه، المؤامرات، وهم، عبدا، القصل، المرعوشة، الجنون، هلع، الفاتكة...
الأفعال: يبطش، يتفصد، ينهر، تشحذ، يختلج، يهذي، يطيش،

تطغون، تخضع...

معجم الموت: الشهداء، الجثة 2، الضريح، جنازة، النواح، التهلكة، ثكل.

معجم النار: جمرة2، تؤجّ، النار2، الأوار، اشتعلت.

معجم جنسي: شهوة2، أعضاءهن، غواية، غنج، غواياته، جنس، اللذة، ينقبض، ينبسط، يشدّ، يرخي، يشهق 2، شبق

تشكِّل اللغة النظام المركزي الذي يعبِّر عن كل المظاهر الثقافية، (الثقافي لا يقابله الجهل بل الطبيعي)[1] التي تعني تحوّل الكائن، من الطبيعي إلى واع بهذا الوجود، أما الوحدة اللغوية (التي تسمى اللفظ) فهي ظاهرة مزدوجة، ليس من جهة أنها تدّل على ارتباط بين ملفوظ أو مكتوب من جهة، وبين موجود خارجي من جهة أخرى – أي بين اللفظ والشيء –، بل هي ظاهرة مزدوجة بشكل أكثر تعقيداً من جهتيّ الدّال والمدلول.[2] وفي بنية نصّ الصهيل، تتحوّل كل الكلمات الى علامات دالة في عملية السمطقة،[3] بحيث "يدل اللفظ على معناه الذي يوجبه ظاهره، ثم يعقد السامع من ذلك المعنى على سبيل الاستدلال، معنى

1- نصر حامد أبو زيد، النص وسلطة الحقيقة (إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة)، المركز الثقافي العربي، ط 4، 2000، ص 81.

2- م.ن، النص وسلطة الحقيقية، ص 79.

3- "السمطقة هي تحويل النظام اللغوي إلى علامات سيموطيقية ضمن نظام آخر"، م.ن، ص 217.

ثانياً".[1] وعن إدراك، وجّه قاسم حداد أحاسيسه التي تجلّت في ملفوظاتٍ، التأمت في صور استخلَصَها من "ذخيرة مخيِّلته"، لتعبِّر عن حاجاته المعتمِدة على ثنائية الواقع\ القيمة، كعلاقة جدلية، تفرز ماهيةً ووجوداً، شكّلت فواتحُ المقاطع مفاتيحَ لمعجم النّص، وطريقَ دلالاته:

(جنّ وجوع وجرس الماس وجنّة وجوخ وجثة وجحيم وجمرة وجنس)، ألفاظُ تؤشّر على جنوح الحاكم بأمر الشعب، وتؤطّر النّص في مشهد إرهاب فكريّ، وجسديّ، نظامُه الفظاظة والوحشيّة والاختناق.

النّص، وعبر مفرداته التي تتداخل علاقاتها، وتتآلف على اكتمال المعنى في سياقها، يشير إلى الواقع من ناحيتين: ناحية الحاكم، في شكله الهستيريّ، المهيمِن والمستبدّ، وناحية المحكوم، كقيمة في شكله المستعبَد التّائه، والمذعور، والمغترِب.

هذا التمايزُ، لا ينفي التداخل في العلاقة بين الحاكم والمحكوم، ولكنَّه يُعطي بُعداً وصفيّاً، من خلال المعجم لماهيّة كل منهما، ويُظهر سمات الدّيكتاتوريّة المطلقة، وكهَنوتية الفكر التي تفضي إلى تثبيت الوعي النّاقص، وتأبيده.[2]

1- م. ن، النص وسلطة الحقيقية، ص 217، عن دلائل الإعجاز، تحقيق محمد محمود شاكر، ص 262.

2- م. ن، النص وسلطة الحقيقة، ص 65.

”جوخ تهرّأ لفرط المديح
مشدوخ بشهوة الأسئلة وهي تنهض من المذلة“.
من هذه الحقول نستكشف أيديولوجيّة النص، فبالنّظر إليها، وبالتّركيز على شبكة العلاقات فيما بينها لا المنعزلة، نرى السّياسة متخفيّة في ذاكرة الكلمات، البانية لثنائيةِ الحاكم والرَّعية، فنلحظ الهيمنة لحيّز نظامٍ مستبدٍّ، معجمُ الغابةِ بمجمله يعود إليه، ومنه تتبدّى شريعة الغاب بعناصرها الشرسة حاكمةً.
نرصد صفات الحاكم الذي ينتفي معناه الوضعي الحقيقي، ويتحوَّل إلى قيمة استبدالية، تنسج داخل النّص شبكة من العلاقات المغايرة، مع كلمات مثل الذئب، والجن، وكاسر، وسناجب وريح تعصفُ بمزاجها، وتقلِّبُ أمور الرعيّة، وفق ما تشتهي (مزاج الريح يعصف بك) وما ترغب، تجسّد الظلم أفضل تجسيد.
وحدها الغزلانُ المقترنة بالشهداء، كعلامة رامزة على خصبٍ وتجدّدٍ - قرون الغزلان تعاود الإنبات كل عام في الربيع وهي في المسيحية رمز للخصب الروحي[1] - تنجو. ولكنها تبقى في ظلِّ خطر انحرافٍ، أمام مغريات الواقع أو ضلال، لاقترانها بـ“غواية“، ولتلازمها مع الخطيئة:
”...وغواية كتيبة الغزلان لئلا تخطئ خطيئتها“.

1- فيليب سيرنج، الرّموز في (الفن - الأديان - الحياة)، تر: عبد الهادي عباس، دار دمشق، ط1، 1992، ص 107.

أما البوصلة كمضاف إلى ألفاظ تيه وعجز: (غدّارة، خديعة، الفاتكة...)، والتي يُفترض أن تمثّل إشراق الاتّجاه، تخادع وتحوّل الطريق عن المقصد القويم، ليبقى الشعب في المهبّ، تحرّكه رياح النّظام، وترميه في مصير أقلّه غدر، وأوسطه فتك.
تكثيفُ الأفكار واضحٌ في السّطور، في مفرداتها ورموزها، وفي لا وعي مبدعها، "حيث اللاوعي متفلّت على الدوام، ويعود في شكلٍ جديد، مختفّياً وراء بلاغية اللغة، نتيجةً لرقابة الأنا الأعلى التي تمنعه من الظهور لأنه عالم الشّهوات والرّغبات"[1]
"جنّة تمزج ثلجة المحراب بحجارة أكثر قدسية وجمالا
تدل النائم على ذخيرة المخيلة
وتفتح الرقص في خريطة مستسلمة"
يعتمد الشاعر على مادّية اللغة، وعلى طاقتها الكامنة في التّكثيف، فيثيرُ من خلالها الأسئلة التي تثير عند القارئ الإشكاليات. يسعى بتعرية الواقع، إلى هدم دغمائية الخوف الحاكم على الفرد بفعل القهر، والغالبِ على العقل بفعل النّوم الذي هو من سلالة الموت، بل أشدّ منه فتكاً، كفعل إرادي يجمّد الفِكر، بعكس حقيقة الموت التي لا إرادة فيها.
الغلبةُ على العقل، تحصّنت بقداسة متجذّرة، وأخذت مشروعيّتها

1- فرويد، ما فوق مبدأ اللذة، تر: إسحاق رمزي، دار المعارف، مصر، ط5، 1994، ص 12-9.

مما يسمى بالدّين، وهو مخروط رأسه المحراب،[1] قديم وراسخ في الأذهان، يكتسب من القدم صفة العراقة التي تضفي عليه مشروعيّةً، لا يجوز المساس بها أو الاقتراب منها، لأنّها مشروعيّة مقدّسة،[2] ولعلّنا وبالعودة إلى مفردات المقطع الأوّل نرى أنَّها شكَّلت فيما بينها، علاقةً وتوليفةً دلاليّة، تشيرُ إلى جذور متأصِّلة التكوين لطبائع الاستبداد (الأعماق، يتكوّن، طبيعته).

"جثة تمرح في ذاكرة الناس

مشمولة بغنج المؤامرات

موصولة بجسد يتفلّت من تاريخ له موهبة الميزان وغيبوبة الطريق".

هنا مُعجم الموت يجعل الحاكم والوطن في خانة واحدة، فالحاكم جثّة، متعلِّقة بلفظتي "ذاكرة" و"تاريخ" وسَمَهُ بالتيه والضياع، وكلاهما دلالتان على قدم الحدث. وبلحظ اسمي المفعول "مشمولة وموصولة"، نتبيّن ديمومة الحال وتفشّيه، فهذه الجثّة كسيمة موت، تحييها المؤامرات، فلا تخلع درعها الأخير، لكي يبقى الحاكم صامداً كنظام، ويمرح كما يشاء في الأذهان رغم موته كفعل. ولكنَّه جثّةٌ قادرة، تحرّك مسارَ الرعية بنظرة واحدة، وتخنق الكلام في منبته وتميته:

1- علي شريعتي، العودة إلى الذات، تر: إبراهيم الدسوقي شتا، الزهراء للإعلام العربي، ط2، 1993، ص 213.

2- م.س، النص وسلطة الحقيقية، ص 67.

"وما إن تدر الجثة ناحية المشهد
حتى يختلج الكلام في الصدور
أول الصوت/ آخر البوصلة"

ولأنّ "تقاويم حياتنا قوامها الصّور"،[1] يصيرُ الوطن خيبةَ الحلمِ، وظلمَ التكوين (زينة الضريح وجنازة الأمل)، وجحيمَ الوجود الذي يتناوب معجم النار: (الجحيم، أوار، جمرة، النار) على إشعاله، ومكاناً تؤرِّخ صور النص فيه، للقمع، وللألم، وللموت. وحيث إنّ فعل الإيجاد تحقّق في القرآن الكريم بفعل "كن"، والبدء كان الكلمة في إنجيل يوحنا، فهذا يعني أنّ للكلام دلالة وجود وحرّية، غير أنّ معجم اللغة في النص، بدا مغلولاً كما اليد المغلولة، ومصيرهما قصلٌ، في ساحِ حريقٍ لا يهدأ أوارُه، عبر معركة نحاة الكوفة والبصرة، الحاضرة في النّص حضوراً دلاليّاً وفكريّاً وسياسيّاً، تحيل الى تعصّب، وتمذهب، لا نهاية لهما.
وفي تسلسل منطقي، تصبح الكلمة مرعوشة، وعالقة في الحلق بين الأسنان والحنجرة، أو جمرة تشتعل نارَ فتنة، تشتدّ باستمرار ضراوةُ أوارها، ومقابل ذلك يجعل الكّتابةَ نهضةً للبوصلة، ولعلّه في ذلك، جعل الكّتابةَ إعقالاً، وتبصّراً، وخيار حياة، تلغي النّطق وتحلّ محلّه، تتقابل ومعارك كلاميّة، لا جدوى منها سوى تأجيج الفتنة، وإشعالها.

1- م.س، باشلار، جماليات المكان، ص 39.

وكلّما جاء ماء، صعد الأوار واشتعلت ضراوة النّحاة:

جمرة. نار. كلمة /لا نهائية النص

بصرة. كوفة. كتّابة / نهضة البوصلة

في معجميّة النص، الحاكم حاضرٌ بظلمه حركيّاً، ولكنّها حركةُ هيمنةٍ واستبدادٍ لا إنتاجٍ أو حياة، فنرى الشاعر يتقنَّع في نصّه، وبالتحديد في المقطع الاخير، بقناع جنسيّ يتبدّى في معجم وافر، يأخذنا الى مشهدٍ يصدحُ صداه في نفس القارئ عنفاً ومعاناة، يصف وطناً مغتَصَباً، يلاحقه الخوف من مقطع إلى آخر، متغلغلاً في ثنايا الكلمات، بتعبير رمزيّ، وكأنّه على ما قال هوبس "نزوع الحياة الوحيد"، ولكنّه وفي الوقت عينه وبفرادة تفرض ذاتها، يبدو وكأنَّه تجاوز للخوف، وإرادةُ اقتدار "أنا أكتب كي لا نخاف".[1]

لعلّ المعجم الجنسي، يعبِّر عن رغبة الشاعر في التّنفيس عن القهر المكبوت، كقوّة مقاوِمة، أو كغلالة رمزيّة تعوِّض عن رهابه، وتملأ نواقصَ وجوده الحقيقي، فـ"الرغبات البشرية تحقّق عبر موضوعات بديلة، أو عبر اللّغة، فإذا ما عبّرت الرّغبة عن نفسها ضمن اللغة، كان ذلك بين السّطور وتكون مُمَثَّلة من

1- رولان بارت، لذة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سحبان، دار توبقال، المغرب، ص 51.

طرف دوال تجهل الذات حتى أهميتها".[1] يبرز جنون السلطة في صورة ذكوريّة تشتعل بشهوة السيطرة، وبسخرية لاذعة مبطَّنة، يرسمها كذُكوريّة ناقصة (... قصباتكم المثقوبة). وإن كان "الهيكل العظميّ لا يفنى تماماً بل يمتدّ وجوده ملايين السنين"،[2] فقد جعله النّص غائيَّةَ أذناب السلطة ومطلبَها: (تطلبون لقصباتكم بهجة العظم لتخلطوها بفضة الهيكل)، ولكنّها غائيّةُ لذّة، وغريزةُ شهوة، تنتهي بإحساسٍ كبيرٍ بالخوف، والألم (مخاض)، والموت (ثكل)، تظهِرُ حاكماً طالَهُ شبقُ الحكم، وفي ظلال هذه الأحاسيس، يختبئ هتك المحرَّمات.

"ما الجنس والموت إلّا لحظات حاسمة، في حفلة تُحييها الطّبيعة معبّرةً عن شوق الإنسان فرداً ونوعاً إلى الديمومة".[3] ولكنّ الدّيمومة في النّص مختلفة، فالمهرّجون للملك، والعازفون للمشهد، يظهرون في نهايته، خاضعين لأدوات القهر والقمع السلطوي، ولاتّجاهه الفكري المهيمن، ويبدو الخضوع متجذّراً، لأنه يطالُ الروحَ لا الجسد: (مثلما تخضع جهات الروحِ للبوصلات الفاتكة)، وباستبدال البوصلة بالبوصلات، وسوقِها باختيار "الفاتكة"، تعمّقت سيادة التّيه، والضّلال، والتّضليل الذين

1- مصطفى المسناوي، جاك لاكان، الخيالي والرمزي، منشورات الاختلاف، ط1، 2006، ص 14.

2- جوزف لبس، شذرات منتخبة من ايروسية باتاي، السبت 12 ابريل 2014.

3- جوزف لبس، الرابط نفسه.

أحيلوا في النص، إلى مقصل القتل مجاهَرةً، في لحظة غفلة. في المشهد تجسيدٌ للقمع الفكريِّ، المرتبطِ بالسِّياسيِّ، أما الفرد أو المجتمع الذي يصفِّق للسلطة، ويشارك كشاهد يطبِّلُ لفعل الاغتصاب، فيتعرَّض لأزمة روحية، وكأنه إدراكُ واعٍ واكتشاف لخطيئته الفكريّة، لتظهر أزمة الواقع، وكأنَّها أزمةُ فكرٍ وثقافة، و أزمة أُمّة تأبى الخروج على الوالي رغم فسقه وطغيانه.

وإغراقاً في إظهار طغيان الواقع، تبرزُ المرأة، كعلامة سيميّة استبداليّة، لدونيّة الإنسان المحكوم، ضعيفةً لا حولَ لها بين المصفّقين لتفوِّق المغتصِب، والمرنِّمين له، في وطن مغتصَب (خريطة مستسلمة) لا يملك ذاته. أمّا الظّالم فيؤجّج نار الجنون ولَعاً بالسّلطة، ويطفئها بسيطرته على المشهد من خلال أفعال تحيل إلى رموز جنسية، يوجّهها مبدعها، كنزعة غائية، رافعة للفتك وللعنف: (تطغون، ينقبض، ينبسط، يشد، يرخي، يشهق، يتخبط، يتلمظ، يختلج ويخرج...).

الصّهيل وحيداً يجابه الظّلم، والخوف، بعدما لم يعد للمنطق سعةً في صدور الكلمات، من أشياء وأسماء ومُسمَّيات. غبنٌ يسيطر باستبدالاته على المتلقّي، بتأثير معجم ظلمٍ تجتمعُ فيه المُفارقات، والانحرافات، والعُقد، وفيه فعلُ القهر يتجلّى واضحاً في كل مُفردة – اسماً كانت أم فعلاً - ، تختزن في أعماقها معنى

العبودية، والممنوع، والنّظام الشمولي. والشّاعر عبر معجمه، يعيش في سطوة تجربة باطنيّة، نتجت لا محالة عن تعرّضها لمحكّ الواقع، فأخرجها صهيلاً كحلٍّ لمآزقه، تناوبت سلسلة الدّوال، وخصوصاً التي ظهرت في شكلها الرّمزي، على كشف عالم اللاشعور، وردِه الى كلماتٍ يُفرِغ فيها الألم، فتشير أكثر ممّا تقول، وتصبح ملجأً للإفلات من الحقيقة الواقعيّة، إلى بديل آخر، مفتوح على التّأويل.

المستوى الصرفي - النحوي:

النّصّ هو مجموع علاماتٍ دالّة، وفي لسان العرب (مادّتا نصص ونسج) نجد أنّ النّص هو جعل المتاع بعضه على بعض، والنّسيج ضمّ الشيء إلى الشيء فالأول تركيب والثاني ضمّ،[1] إلى ذلك فهو وحدة تتآزر جميع عناصرها لأداء غرضٍ واحد،[2] ومن عناصرها الدّلالة النحويّة التي تحصل من خلال العلاقات النَّحوية بين الكلمات، وهي التي تستمِدُّ من نظام الجملة ومن ترتيبها ترتيباً خاصاً،[3] فالنّحو يمدّ الجملة بمعناها الأساسيّ الذي يكفَل لها الصحة والسلامة ويحدد عناصر معناها، ويكشف

1- الأزهر الزناد، نسيج النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1993، ص 6.

2- شكري عياد مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم للطباعة والنشر، ط1، 1982، ص 76.

3- دلالة الألفاظ، د. إبراهيم أنيس، ص 48.

تركيبها.. أما التّصريف فهو تغييرٌ في بنية الكلمة لغرض معنوي أو لفظي.[1] ولانكشاف المعنى لا بدّ من نظرة توافقيّة بين النظم والبنية، ومثل هذه العلاقة تعمل على تعيين البنى الصرفيّة، لخدمة المعنى النّحوي.[2]

نصّ "الصَهيل"، أثرٌ أدبيّ ذو بنية لسانيّة، تحاور مع السياق المضموني تحاوراً خاصاً،[3] يتعادل فيه شكل التّعبير مع شكل المحتوى، في تكافؤٍ بنيويّ وتعادلٍ دلاليّ، في جملة أحداث تؤطّرِها خمسة مقاطع، وكل مقطع يمثّل جملة أدبية، وهي تختلف عن الجملة النحوية كونها قولاً أدبّياً تحكمه عناصره، ولا تحدّه حدود النحو.[4] فيه يتعادلُ شكلُ التّعبير مع شكل المحتوى، وتتحكّم فيه أفعال سلوكيّة، في سياق جملٍ نحويّة، تكوِّن المشهد، وتقوم بوظيفة الإنجاز المباشر لفعل تحقّق بنية النص، القائمة في ثنائية ظلم الحاكم وظليمة المحكوم، وتمثّل كل واقعة صورةً من صور الوطن المكلوم، في تتابعٍ يتناوبُ بين خطّي (الجملة الأساس مع باقي الأحداث)، وسببي منطقي: (إحالة تكرارية "هذا هو الصهيل" وظيفتها مفسرٌ لاحقٌ لسابقٍ).

1- ابن هشام، أوضح المسالك، ج 3، ص 302.

2- صائل رشدي شديد، عناصر تحقيق الدلالة في العربية (دراسة لسانية)، الأهلية للتوزيع والنشر، ط1، 2005، ص 158.

3- م.س، عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص 90.

4- م.س، عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 83.

طبيعة الأفعال والفواعل:

الملاحظ في النصّ، أنَّ ترتيبَ الجُمل يَتَبعُ خطّية حتميّة مستقلّة في كل مقطع، وأنّ ثمّة حركةً متّسقةً ومتوازيةً في سطور القصيدة، نابعةً من حركة الأفعال التي تعكس انفعالات، وتُصَوِّر تفاصيلَ داخليّة وخارجيّة لجحيم يسمّونها بلاداً. عدد الأحداث يُطابق إلى حدّ كبير عدد الأفعال، ويَظهر التّركيب النّحوي والزّماني سلسلةً من حلقات، تتّصل الواحدة بالأخرى تصوراً وحدوثاً. والزَّمن بكونه علامةً بها يدُلُّ على نفسه وبها يستدلُّ على غيره،[1] له حضورٌ أساسيّ، فقد تساوق مع البنية التركيبيّة، وبه انتظمَ عالَمُ النص، حيث الصّيغةُ الطّاغيةُ هي المضارع، وهي سمة مميَّزة وواضحة، مُسندة في أغلبيّتها - بنسقيّة تسترعي الانتباه - إلى ضمير الغائب المفرد، فيظهر كستارة، تُحَمَّضُ من ورائها صورة الحاكم، لتخرج مُشبعةً بالرَّموز.

الأفعال المضارعة المُهيمِنة (يسكن، يتكون، يستوي، يتفصد، تهرأ، تنهض، مضى، يرخ، يتفصد، تمرح، يتفلت، تدر، يخلع، يئن، ينقبض، ينبسط، يشد، يرخي، يشهق، يطاله، يتخبط، يتلمظ،...)، هي في أغلبها أفعال تكرِّس حضوراً مريحاً للسلطة،

1- منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، ط1، 1998، ص 95.

مع بروز ضمير الفاعلية مستتراً، يتحكّم حضورُه في تحوّلات النص، كما في تحوّلات المكان، وقد وُظِّفا كلاهما - الفعل المضارع وضمير الفاعليّة – للتأشير على ديمومة مُلك واستبداد، يسيطر على الفضاء النصّي كما فضاء الوطن، علماً أنّ باقي الأفعال – العائدة إلى غير الحاكم – ، وان كانت في صيغة المضارع أيضًا (تلمح، تنتقل، تدل، تبدأ، تتلفع، تكنس، يتمارى، يطاله، تعرف، قيل، يكتظ،...). فهي في دلالاتها ومعانيها، وبما أُسند إليها، تشير إلى تلقّ وانتظار، وعجز، واستجابة لغرائز السُّلطة، وهي تعزِز سلبَ فضاء المحكوم ومأزق وجوده. حتى فعل "عَرَف" الذي ينتمي لحيّز الاقتدار ويتعلّق بالمواطن، فقد اقترن بلا النّافية، فعكس مناخ الضّياع والتّيه لإنسان الوطن.

مقابل الحضور القوي للمضارع، تتناثر في النص أربعة أفعال في صيغة الماضي (مضى، قيل 2، جاء، صعد)، وعلى قلّتِها، تضمرفي سياقها تعزيزاً لتموضع حاكم يتنعَّم بالمُلك (مضى عليه وقت في نعمة الوعد...).

يبدو النَّص وكأنه وطنٌ، تجتاحُه أفعال الحاكم، وقد استوى تاجاً على عرش الظلم؛ فهو يبطش، يأكل ولا يشبع، يتسلّط على العباد، يُذِلّ، يُخيف، وفي نهاية النّص يتلذّذ بفعله؛ وأمّا الأفعال الناجية فهي لسناجبِه، تكنسُ نِعَم عطاياه،

أو تصفّق لتزيده استمتاعاً، ويتجلّى ذلك في العدول إلى ضمير المتكلّم الجمع في المقطع الأخير الذي يصيرُ فاعلًا كما ضمير الغائب. أما الشّاعر فغائب كضمير متكلّم في النص، ولكنّه حاضرٌ في ذهن القارئ، من خلال خواطر واعية، تمتزج بأسلوب تقريريّ في قالب خياليّ، كأنَّه ينأى بنفسه عن كلّ ما يحصل، له شهادة الرّؤية ولهم مجد التيه.

طبيعة الجمل

لا بدَّ لدارسِ النّص، أن يلحظَ، ويستشعرَ سلطة مخيّلة إسناديّة، تطغى على "الجملة الإسمية" و"الفعلية"، وعلى مجموع العلاقات التركيبيّة: العلاقة بين "المبتدأ والخبر"، كما العلاقة الإسناديّة بين "الفعل والفاعل"، وعلاقة "الإضافة"، و"الجار والمجرور"، فخرجت التّراكيب كما الكلمات عن مرجعيَّتها الواقعيّة، إلى انتهاك التّوافق الدّلالي، نحو سياقات قادرة على الإفصاح بالدلالة والتأويل: "جوعٌ كاسرٌ يتفصّد في صلصال الهيكل، جرسُ الماس ينهر الأرض، جثّةٌ تمرح في ذاكرة الناس، حصنٌ ساهر يتبادل أنخاب الجليد في هدأة الوحشة...".

بالنّظر إلى المقاطع جميعها، نلاحظ أنَّ فاتحتَها جملةٌ اسميَّةٌ، خبرُها جملة فعليّة، وهو نسقٌ متوازٍ، يُظهر تكوين النّص الأساسي، كحركةٍ ضِمنَ قالبِ سُكون. وإذا ما أخذنا المقطع الأوّل كمثال،

نرى أن إطار الثّبات في فاتحته المقطعيّة "جنٌّ يسكن الجسد" يتضمّن حركةً تخييليّة هي الفعل "يسكن"، ومعناه الإقامة والتَّموضع والاطمئنان، وهو إشارة علاميّة إلى تمكّن الجنون في نفس الحاكم. وبذلك يكون الفعل الرئيسي "يسكن" قد ظهر في المستوى الأول من بناء الجملة وفي البنية الزمانيّة، وبه يرتبط المقطع. يبدو ذلك أكثر، من خلال توالي الأفعال "يطلع" ثم "يتكوّن" و"يستوي"، ويبطش التي تشكّل مكوّنات صغرى، ينضوي كلّ واحد منها إلى مكوّن سابق انضواءً زمانيّاً، فيحيل كل فعل بزمانه على فعل آخر ويعبَّر عنه من خلال أدوات الربط الزمنية "و"، و"حيث" التي وردت في تركيب ظرفي (حيث يتكوّن الإنسان)، فبرزت كسيمة تعيِّن طبيعة نطفةِ أو بذرةِ التكوين، وقد امتزجَت بجنونِ السّلطة (جنّ) ولؤم السليقة (ذئب).

يتفاقم ثبات السّيطرة ليؤكِّده في نهاية المقطع اسم الفاعل "خارجا"، العائد على فعل حركيّ، يتبعه ورود نقطتيّ التفسيرالرئيستين، تليهما جملة اسمية يفصل بين مبتدئها وخبرها بياض (...: الوحش دليل الدم/ هديل البوصلة): في هذا إعلان صريح عن الهويّة النفسية لمن سبق وتكوَّنَ، ثم استوى تاجاً . أما الصّمت الفاصل، فقد أخذ معناه مما يجاوره من كلمات، قبل أن يذيَّلَ المقطع بصوتٍ ينفجرُ حدّة: هذا هو الصهيل.

الجمل وروابط المقاطع

النّص وحدةٌ كلاميّة، تقوم الدلالة فيه على شبكة العلاقات الرابطة بين جميع العناصر المكوِّنة له (صوت، لفظ، تركيب، جملة)، وليست الجمل وهي بنى قارَّة في الكلام،[1] إلاَّ الوسيلة الّتي يتحقَّق بها، وقد كان لغلبة الجمل القصيرة في النّص دلالةٌ وتأثيرٌ في نفس القارئ، تنقل إحساس الرَّهبة، والحذر الذي رافق الشّاعر في نصّه، وهو ينقل الأزمة المتشكّلة والمتنقّلة بسرعة من طور إلى طور، في بنية تتلاءم وبنية الأَفعال المتتالية، وكلاهما شكّلا (قصر الجمل والأفعال) تعادلاً، تجاوز التّعبير عن رغبةِ الشّاعر أو رؤيتِه، إلى نقل تجربتِه بشكلها المُتكامل. وهو ينحرف عن القواعد التقليديّة للشّعر، من حيث استقلال كلّ بيتٍ بمعناه، إلى التّضمين بحيث يتعلّق كلّ سطرٍ بتاليه.

أهمّية النّص الذي بين أيدينا، أنه يُشكّل وثيقةً، نتوسّل من علاماتها بظاهرها وباطنها المواقفَ والأَحداث، ونرصُد من تركيب وحَداتِه، صورةَ حكمٍ تتجمَّع من مقاطع. كل مقطع يحيل إلى ما يليه عبر شكلين من الروابط:

إحالة تكرارية إشارية قبليّة: هذا هو الصهيل

والإشارة هي "مفهوم لساني يجمع كل العناصر اللغوية التي تحيل

1- م.س، الأزهر الزناد، نسيج النص، ص 14.

مباشرة على المقام من حيث وجود الذّات المتكلّمة أو الزمن أو المكان،[1] دلالتُها متعلّقة بالمحتوى الإشاري، وتتّخذُ محتوى ما تشير إليه، وقد وردَت في النّص، ضِمنَ تركيب له دورٌ شديد الأهمّية، فقامت ومن خلال تكرارها، بدور التَّعيين وتوجيه الانتباه إلى الموضوع المشار إليه، وإلى المعنى المقصود، وقد تعلّقت دلالتها بما سبقها، فأحالت عليه مُحقّقة مبدأ الاستمراريّة، وإذا اعتبرنا المقطعَ وحدةً معنويّةً دالّة، يتشَكّل من جملة من الأحداث تجري في فضائه، فقد أتى الرّابط الإحاليّ "هذا "، لينجزَ المعنى المتحقّق من الأحداث في كل مقطع، باعتبار الإحالة رابطاً دلاليّاً، مَدَّ الجسور بين أجزاء النّص المتباعدة، وأكّد - كلازمة متكرِّرة - وحدة الموضوع، وقد آزره في ذلك، التّركيب الإضافي الذي يضفي منطِقاً شكليّاً تناظريّاً: (دليل الدم \ هديل البوصلة، غفلة اليقين/ غدارة البوصلة، جنة الليل/ خديعة البوصلة...).
روابط خطّية في المقطع ذاتِه، تتنوّع بين روابط: وصل، وظرفية (زمني ومكاني)، وتمثيل، وتوكيد، وسببيّة: (حيث، فيما، حين، كأن، مثل، لكأنك، و، ف، مثلما، كي...). هي في النّص بمجملها، تقومُ على الجمع وبناء علاقة منطقيّة بين الأحداث، يبدو الشّاعر منغمساً فيها، وهذا الانغماس يقطعه التّركيب النّحوي: "هذا هو الصهيل" وكأنه طرقة عنيفة، تعلن حكماً صدَرَ لا رجوع فيه، ليبدأ

1- م.س، الأزهر الزناد، نسيج النص، ص 6.

الشّاعر من جديد تركيبَ الصُّوَر، وضمِّها في نسَق مشابه، وصولًا إلى اكتمال الصورة في المقطع الأخير.

"جنة تمزج ثلجة المحراب بحجارة أكثر جمالاً وقدسية.
تدل النائم على ذخيرة المخيلة
وتفتح الرقص في خريطة مستسلمة
فتبدأ مدن تتلفع بالذعر كأنها العدو"

نشهد في المقطع ترابطاً منطقيّاً، حيث يبدأ الحدَث من نقطة مركزيّة (جنّة)، لها ارتباط بمقطع سبقها، فبان المقطع وكأنّه استئناف بيانيّ توالت فيه المواقف، في تتابع كرونولوجي (وفق تقويم زمنيّ)، عملت أدوات الوصل على تنظيمه: تمزج... تدل... وتفتح... فتبدأ... أما غياب الرابط بين السطرين الأول والثاني، فهو لقوّة الارتباط بين الجملتين في المعنى الذي أغنى عن توسُّط الربط، وهذا الأمر ينطبق على المقاطع فيما بينها أيضاً.

التقديم والتأخير – التنكير – تنوع الصيغ الصرفية

من سمات النّص ظاهرةُ التّقديم والتأخير، ولوجودها أثرٌ مهمّ، لا من أجل المحافظة على الإيقاع والتوازي، أو للمحافظة على البنية الشكليّة فحسب، بل هو خيارٌ أسلوبي ظاهرٌ، اتّبعه الشّاعر وسيلةً إبلاغيةً مَنَحت التّعبير قوَّةً في إيصال المعنى إلى المتلقّي، ومفاجأة مِن نقض التّرتيب في الجملة، كما أكّدت مقصد الشّاعر في الاعتناء

بشأن ما بدأ به، فحوَّله عن مكانه.
يؤازر هذه الظّاهرة، تكثيف للنكرات التي تعود في معظمها إلى الحاكم، وهي تبعث على التّساؤل عن مغزى حضورها، الذي يظهر كعلامات إخباريّة لا تتوخّى الحصر، تدلّ على قصد الشاعرِ المتمثّلِ في الإبهام، والغموض، والتّخصيص الذي يبعث في النّفس تأثيراً إيحائيّاً متصاعداً أغنى من التعريف، يتلاءم وبنية القصيدة الدلالية:

جوع كافر
***
جثة تمرح في ذاكرة الناس
***
جسدٌ لم يخلع درعه الأخير
ففيٍ الجحيم،...، أنت في المهب
سيداً يهذي
مزاجُ الريح يعصف بك
مزيجُ الحرية يدفعك إلى التهلكة
سناجبُه تكنس الأرض

هذه بضعة أمثلة مما وردَ في النص من تقديمٍ وتأخيرٍ وتنكير، ولِتَعَرُّف كُنهه، لا بدَّ من النَّظر إليه من جانب العلاقات بين

المفردات في التّركيب، ومن جانب طبيعة الخطاب ومن جانب السّياق أيضاً. فجوع كافر تركيب اسمي موسوعيّ الدّلالة، ينزلق فيه المعنى ليحيلنا إلى ثبات جوع للسُّلطة، يطيش له عقل الطّغاة، وحكم كافر لا رحمة في قلبه.

أما تقديم الفاعل على الفعل - وهو الغالب - فأكّد في النّص حقيقة المقدَّم، وأظهر حالتَه المستحَقّ إظهارها وإثباتها، وهي حالةٌ بدت سلبيّة، أكانَ من ناحية الحاكم، أم من ناحية المحكوم، من دون إغفال أهميّة التّلازم بين الكلمة المتقدِّمة والكلمة المتقدَّم عليها والتي هي فعل في أغلب الأحوال.

النَّص حافلٌ بالبنى الصّرفية المتعالقة مع المعنى، فالشّاعرُ لجأ إلى استخدام الصِّفة المشبَّهة، واسم الفاعل، واسم المفعول، وبعض صِيَغ المبالغة في مواضع عدّة من النص: (صهيل، خارجا، الفاتن، الفاتكة، ساهر،المكبوتة ، مشمولة، موصولة، مشدوخ، مرعوشة، المثقوبة، غدّارة...) مستنداً في التركيب أحياناً إلى التّقديم والتّأخير أو الحذف. وهذه البنى بيَّنَت إلى حدّ كبير حركةَ النّص، وغايةَ الشّاعر من خلال إظهار طبيعة الحاكم العنفية والمحكوم المعنَّف. والمعلوم أن اسم الفاعل يدلُّ على الحدث والحدوث وفاعله، وقد لجأ إليه الشّاعر للتدليل على استمرارية مقترنة بحركة، وهو جاء منوّنًا "خارجاً" ليدلّ على ثباتٍ وتمكّنٍ، وتغييرٍ سينقطع بخروجه، وبذلك تناسب المبنى الصّرفي معَ التّركيب، من أجل إظهار المعنى المراد.

لكلِّ بناءٍ صرفيٍّ معناهُ الذي يؤدّيه، والشّاعر عدَل عن الفعل "شدخ" و"شملَ" إلى اسمي المفعول: "مشدوخ ومشمولة"، وقد جاءا نكرَتين مع حذف المبتدأ – كوسيلة اتساق نحوي - أُضيف إليهما تنوينُ التّمكين الذي يحمل في ثناياه تأكيدَ الحدث ومفعوله، ويعبِّر عن مواقف ثابتة لا تغيّرها الظّروف، أكثر من الفعل الذي يدلُّ على التَغيُّر والتَبدُّل. أمّا صيغ المبالغة، فلم تأتِ ضرباً في الزّيادة، بل لخدمة المعنى، فصيغة "غدّارة" تدلّ على علاقة بين الحدث والفاعل، وتومئ إلى تكرارِ وقوعِ حدثِ الغدر وكَثرته. لقد تراكمت السِّمات الأسلوبية في نصّ الصهيل، مستفيدةً من التّقديم والتّأخير والتّنكير والإضمار لإظهار معالم صورة الوطن، وقد تولَّد عن ذلك خرقٌ للمعيار النّحوي، عبر تجاوزات نحويّة: (كلمات محذوفة، أفعال، وجمل قصيرة متدفِّقة...)، لعلّها كانت مقصودةً، أثرَت النَّص بشِعريّة خاصّة، مصبوغة بصوَر الظّلم والذّل والاستبداد.

المستوى البلاغي

يرى النقّاد إلى الصّورة أنَّها تجسم للأفكار، والخواطر النّفسيّة، والمشاهد الطّبيعيّة، حسية كانت أم خياليةً.[1] ويرسم ملامح

1- عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة، بيروت، ص 435.

نصّ "الصهيل" أداءٌ بياني، تتراسل فيه المُدرَكات الحسّية، مع المُدرَكات المعنوية، في أشكال غريبة من الإسناد. ومن هذا التراسل - على غرابته - اتّحد المضمون والصورة، وشكّلا وسيلةً، لنقل رؤية الشّاعر إزاء الواقع السّياسي في وطنه، وأداةً عكست فكرويّة السُّلطة والفرد معاً، في أداءٍ فنّي تجاوزَ التّجسيد والتّشخيص، وحضور الحواس، حتّى صارت الكناية عنصراً فاعلاً، في بثّ الحيويّة، والحركة في الجمادات، وفي بناء الأسلوب وإنتاج دلالاتٍ، تسلِّط الضوء على مظاهر الواقع. وإلى هذا يذهب عبد القاهر الجرجاني في ذكر فضل الكناية فيقول: "وكما أن الصّفة إذا لم يأتك مصرَّحا بذكرها، مكشوفًا على وجهها، ولكن مدلولاً عليها بغيرها، كان ذلك أفخم لشأنها وألطف لمكانها، كذلك إثباتك الصفة للشيء، تثبيتها له إذا لم تلق إلى السامع صريحاً، وجئت إليه من جانب التّعريض الكنائي، والرّمز والإشارة، كان له من الفضل والمزية، ومن الحسن والرّونق ما لا يقلّ قليلُه،لا يُجهل موضع الفضيلة فيه".[1]

يتنامى النّص كمكان يؤرِّخ للإنسان المعاصر، فالمكان هو الإنسان نفسه،[2] وهو يظهر كنشاط حركي مرتبط بسلوك بشري سلبي،

1- م.س، عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 304.

2- عبد الإله الصايغ، دلالة المكان في قصيدة النثر، (بياض اليقين للشاعر أمين إسبر نموذجاً)، دار الأهالي، دمشق، 1999، ص 37.

يعكس حقيقة وجود الفرد والجماعة، في خصب الكنايات، ومن الانزياحات الدَّلالية، تشكِّل بؤراً إيحائية، تتماسك وتلتحم بالموضوع الرّمزي، وتعمل على نسج معمار نصٍّ شعري، يعرض مضامينه في إطار صوريّ متعدِّد، كلّ صورة تُختصر في مقطع أو مشهد، يعرض قضيّة تنتهي بنتيجة، وكلُّ فقرة تتوفّر على ثنائية دلالية، لها منطق وعيها، وطريق ذاكرتها الذي يوصل إلى نتيجة، تحيل الى حضور إرهاب فكريّ لسلطة لا تبدو قادرة، أو راغبة في التّحرر من إرهابها، وهذا الحضور السلطويّ، يؤكِّد غياب الإنسان بسبب خضوعه.

يقول الله في كتابه الكريم: {والله أخرجكم من بطون أمهاتكم لا تعلمون شيئاً وجعل لكم السمع والأبصار والأفئدة لعلكم تشكرون}،[1] فالإنسان وهو موضوع الإدراك في الوجود، يتعرّف نفسه ويبحر إليها عبر مواقف صعبة تضعه في مواجهة الواقع، وفي النص يسجّل الشاعر تجربته الإنسانية تسجيلاً حسّياً، يتعامل البصر والسمع واللمس فيها، على اختراق المحجوب، والقبض على هموم الكيان، وتحدِّيات الحياة. وقد عبّرت سيمون دي بوفوار عن هذا المعنى بقولها: "إنَّ لكلّ تجربة إنسانية بعداً سيكولوجيّاً خاصّاً، الباحثُ النظريُّ يحاول أن يستخلصَ من التجربة الإنسانية مُركَّباً عقليّاً مجرّداً، في حين أنّ الشاعر يعبِّر عنها تعبيراً حيّاً عن طريق

1- النحل، آية 78.

وضعها في سياقها الفردي الذّاتي... دون أن يفقدها صفة المعاناة الجماعية".[1] وحيث إنّ عالم الرمز أكثرُامتلاءً، وأبلغُ تأثيراً من الحقيقة الواقعة.[2] فللخيال خصيصة فارقة، ميّزت القصيدة، كان المجاز مدخلها، والكناية مفتاح دخول دلالاتها، وفي الرّمز حقيقة بنيتها، ولقد توزعت الصور فيها بين تشبيهية حسية، واستعارية مكنيّة، ورمزية معقّدة، تفرض إعادة ترتيبها وتنظيمها، قراءةً حسِّيةً للنّص، تحاورُ عالمه الدّلالي، وتخترقُ مستغلقاته.

"جنّ يسكن الجسد

كأن كل عضل نافر ذئب يطلع من الأعماق

حيث يتكون الإنسان

ويستوي تاجا... يبطش بسلالة الرعية

خارجا من طبيعته: الوحش دليل الدم \ هديل البوصلة

هذا هو الصهيل"

يبدأ الشاعر بناء الصورة من وصف داخليّ، يتمظهر بتعبير انفعاليّ رمزيّ واستعاريّ حادٍ، يكشف من البداية وقائعَ وحقائقَ همٍّ وجود، وقلقِ مصير:

جنٌّ يسكن الجسد: في هذه الاستعارة المكنيّة، والانزياح

1- Simone de Beauvoir: L"Existanse et la sagesse des nations. ed Nagel. Paris 1949 p.119 – 120.

2- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط4، 1981، ص 74.

التّعبيري، تنافرُ دلالي، جعلِ الشّاعر فيه من الجسد مكاناً مُعجَزاً، يسكنه الجنون، ليكون الملمحِ الأوَل لوجه هوس وجموح السُّلطة الذي سيتشكّل سطراً سطراً، ومن هذا الجنون وباختراع تشبيهيّ مهمّ، يخرج الذِّئب من الأعماق، وفي هذه الصّور كما في النّص كلِّه تتداخل الاستعارة والكناية والتّشبيه، لتُغنيَ مضامين النص بإيحاءات، وقيم إيمائيّة، تفتح للقارئ أفقًا من الصُّور المقموعة، الوليدة بقهر من عمق الواقع المعاش.

الذّئب في التّوراة رمز بينيامين ثاني عشر ولد يعقوب "بينيامين ذئب يفترس، بالغداة يأكل غنيمة، وبالعشيّ يقسِّم السّلب"[1] هو رمز الشراسة والخبث، إنَّه يفتك ويُمزّق ويفترس، فالخوف منه عام، وله مكانه في اللّاشعور الجماعي، "وعندما يتمازق الناس فيما بينهم ولو ظاهرياً، يرد التمثُّل بالحكمة اللاتينية: الإنسان ذئب على الانسان"[2] وهذا الذّئب يستوي تاجاً، كنايةً عن ملك، من حين تكوينه، يبطش بسلالة الرّعيَّة، والأمر غير مستغربٍ عند الشّاعر فهو "خارج من طبيعته" الحقيقيّة: وحش، بوصلة الدم لا تخطئ طريقها إليه فحيثما يكون الدّم يكون، {...قالوا أتجعل فيها من يفسد فيها ويسفك الدماء... }.[3]

1- تكوين، 49 – 27.

2- الرموز، فيليب سيرنج، تر: عبد الهادي عباس، دار دمشق، ط1، 1992، ص 110.

3- البقرة، آية 30.

"جوعٌ كاسر يتصفّد في صلصال الهيكل
لكأنك تلمح فضتك الذهبية تنتقل، كمشكاة، من جسد النار إلى آنية اللهب.
جوع كافر مثل زئبق يمنح الصدر شهوة الأوسمة:
غفلة اليقين/ غدّارة البوصلة"

الخطاب الأدبي صوغ للّغة عن وعي وإدراك،[1] وفي النّص، تتواطأ المعاني المتخفّية في الكلمات، على جعل المقاطع متماسكة غير منعزلة، تثير تساؤلَ القارئ وفضولَه، لتجميع مزيد من صُوَر ذاكرةٍ، أفرزتها علاقات البنية اللّسانية مع السِّياق المضموني، نتبلّغ منها ذاتَ النّص ومعناه: عندما يكون الذئب جائعاً يهاجم الإنسان، وجوع الملك كاسر ينقض ويسيل (يتصفد: يسيل أو يتشقق، مادة صفد لسان العرب) في صلصال الهيكل، كرمز لمخلوق يتسلّل ويتغلغل داخل الإنسان، ويأكل من ذاته، ومن وجوده، ومن ثرواته، وإذا كانت طبيعة الحاكم وحشيّة، فوجود إنسان الشّاعر فضّة ذهبيّة، كمعدن غير معرَّض للفساد، يتنقّل كمشكاة لا تنطفئ، بين أيدي جسدِ نارٍ، يأتي على الأخضر واليابس، ويملأ حطامه ورماده في آنيته. في هذه السطور يجتمع الصّلصال، والنار، والهيكل، والجسد، ككنايات متساوقة، تحيل إلى المقطع الأول وتردُّ القارئ إلى القرآن الكريم فيستلهم منه

1- R. L. WAGNER: LA Grammairefrancaise -1: p 69.

المعاني والأفكار:{قَالَ يَا إِبْلِيسُ مَا لَكَ أَلاَّ تَكُونَ مَعَ السَّاجِدِينَ، قَالَ لَمْ أَكُن لِّأَسْجُدَ لِبَشَرٍ خَلَقْتَهُ مِن صَلْصَالٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ}[1] فكأنَّ في الكلام تناصاً، يحمل علامات سيمية، تؤشّر على إنسانٍ مخلوقٍ من نار، طبيعته اشتهاء السُّلطة والشرّ والاستكبار، يبطش بإنسان الصَّلصال. ولعل النَّفخة العلوية، تتبدّى في النّص فضّة ذهبيّة، لا تفسد، ولا تهِن لضغط ظلمٍ أو لغواية {إِلاَّ عِبَادَكَ مِنْهُمُ الْمُخْلَصِينَ}.[2] زد على شرِهه ووحشيتِه، فهو خطّاء مغرور (كافر) {أنا خير منه خلقتني من نار وخلقته من طين}،[3] يشتهي المديح، ويمنح نفسه وهْمَ الأوسمة (زئبق) وحقّ الأفضلية. طريقُه غدر، وتابعوه مصيرُهم الغفلة: غفلة اليقين/ غدارة البوصلة.

جوخ تهرّأ لفرط المديح

مشدوخ بشهوة الأسئلة وهي تنهض من المذلة

فيصاب بهيبة التهدج. سناجبه تكنس القطيفة بفروها الأليف

***

ما إن تقل له الكلمة حتى يتصفد النحل من كتفيه

مثل بوصلة تسأم مجد التيه

المدلول ليس دائماً ذاته بالنّسبة إلى الدّال ذاته؛ يقول تايلارد:

1- سورة الحجر، آية 32 33.

2- سورة الحجر، آية 40.

3- سورة الأعراف، آية 12.

"المدلول هو مفهوم، تمثيل عقلي الذي بصفته تلك، يرتبط بحالة معينة لمجتمع ما".[1] فالسَّطر الأوَّل هو تعبيرٌ كنائيٌّ متعارَفٌ عليه، ويعبِّر عمّن ينافق ويتزلّف لشخص ذي صفة مرموقة، أو ذي حسب ونسب، وفيه إشارة إلى المنافقين أذناب الحاكم، يقبّلون أذيال ثوبه ويمدّونه بمشروعيّة وجوده، وهو مدووخ بجنون العظمة كمن ضُرب على رأسه (مشدوخ). عظمة تعلو وتتغذّى من عبوديّتهم وذلّهم، وهم - المنافقون - في ذات المقطع سناجب تكنس القطيفة. والسِّنجاب هو حيوانٌ قارضٌ ومعروفٌ بذاكرته القويّة، لمكانِ حفظ المكسَّرات والجوز، وهو في النَّص كناية عن المتزلّفين الذين يعتاشون من البلاط (القطيفة)، ويتشاركون نهب ثروات الشّعب مع ملكهم وتكديسها. يتناوبون الفساد، هم بالتّزلف والمديح، وهو بالاستبداد والظلم.

"مضى عليه وقت في نعمة الوقت
ولم يرخ حواسه لسماع الكلام
ما أن تقل له الكلمة حتى يتصفد النحل من كتفيه
مثل بوصلة تسأم مجد التيه"

نرى في هذه السّطور صورةً كنائيّة، تكشف حتميّة واقع السُّلطة وكيف تعيش، نخلق الشّاعر منها مع باقي أنسجة القصيدة حقيقةً، تقتحم الحاضر، وتصنع منه تاريخاً، نستقرئه في حاضرنا

1- م.س، الرموز، ص 41.

بكل مكوّناته. هومشهد نستشعره أمامنا، يعكس قدرة لغويّة فنِّية، يستوقفنا صغيرُ تعابيرها لأهمّيته، في احتواء بذرة النّص وعصبه، فـ"نعمة الوقت" تركيب استعاري، يشفِّر لبنية النّظام الفاسد، الذي يتناقل الحكم دون حسيبٍ ولا رقيب، غير عابئ بما يُقال، وإن سمع يستشيط غضباً (يتصفد النحل من كتفيه)؛ فالنّحل دليل الحركة النَّشطة، وهو يتراسل وفعل يتصفّد بما يعنيه، على رسم حركة عنف غريبة ومخيفة، تلجم الأفواه عن الأسئلة ، لأنّ الظالم له أفانينه في زرع ألوان الخوف، ومنها دوغمائية الفكر، حيث نفي التساؤل عندما ينبغي التساؤل،[1] ضماناً لاستمرارية الطغيان، ولأمان نعمة وقته، الذي لا وقت له، فهو خارج عن التّقويم الفيزيائي لديمقراطية الحكم، وتبادل السُّلطة.

جمرة، شهقة اللغة،

قلامة اللحم المرعوشة في مكان بين الأسنان والحنجرة

فضاء يزخر بأشباح تزعم أنها الناس.

يرى لاكان "في اللّغة أنها شرط اللّاوعي، أمّا فرويد فيرى اللّاوعي شرط اللغة"،[2] ولعلَّ الإسقاطات النفسية على الواقع، شحنت السياقات اللغوية بدفق شعوري، فخيال الشّاعر جعل

1- م.س، المجتمع السوي، ص 66.

2- جان لاكان، اللغة الخيالي والرمزي، إشراف مصطفى المسناوي، سلسلة بيت الحكمة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006، ص 22.

البنية التصوّرية، توازن بين تجربته الشعرية، وهمومِالواقع. لذا كان الرمز والكناية، واسطة نقل لرؤاه ومشاعره.
وبمثل هذه الصّورة التي تجلو الكناية بُعدَها، تنجلي صدمة التّعبير، عبر لذعِ جمرةٍ تُلهب الأحاسيس فتشهق اللغة. تتوالد في هذه السّطور، علاقةٌ تجانس بين الجمرة، واللغة، واللسان، تُفضي الى التّعبير عن معاناةٍ وألمِ التّعبير، وبفعل استبدال لفظة اللسان بقلامة اللحم المرعوشة، تأخذ الكلمات بعداً دلاليّاً، يختزنُ انفعالاً مشوباً بارتعاشة الكلمة قبل تفجّرها. يوحي الاستبدال بثِقله المعنويّ، فيفقد اللّسان معناه كقيمة معنويّة، ويصيرُ قطعةَ جمادٍ لا قيمة لها. وربّما كان "البياض" الفاصل بينه وبين الأسنان والحنجرة، تأكيدَ تعبٍ ومخاضٍ عسير للكلمة قبل ولادتها، فتلتحم العناصر منسجمةً، على رسم قصور إنسانٍ مكسور، أسير الفكرة، صيّرته اللغة شبحاً في فضاءٍ لا تعريف، ولا هويَّة له.
الذّات الناطقة تكمن بكلّيتها في الصورة الشعرية،[1] وقد حاول قاسم حدّاد قولبةَ انفعالاته ورغباته اللامحدودة، في مقولات بلاغيّة، أطّرَها بما تسمح له حدودُ نصِّه. بدت القصيدة وعاءً مُلئ تكثيفاً تصويريّاً، ففاض كنايات رسمت صوراً شعريّة، عبّرت عن تجربة واقعيّة، يتفاعل معها القارئ، فقدرة الصّورة الشِّعرية على

1- م.س، باشلار، جماليات المكان، ص 26.

التواصل مع المتلقي هي ذات دلالة انطولوجية كبيرة،[1] نتلمّس عبرها متاعب الشّاعر، وعبء التسلّط والخوف، ومظاهر التّخلف السّياسي الحاكم على أذهان الكيان الإنساني، سلطةً وفرداً وجماعة.

خاتمة

في النّص المسكونِ بالتّضمينات، تواطَأ الحضور والغياب على تكوين ثنائية الظّالم والمظلوم. ما غاب حضَرَ في شكلٍ بلاغيّ رمزيّ، متعلّقٍ برغبات الشّاعر التي تنزع من خلال نصّه أنً تتحقّق، "فالرغبة مرتبطة بإشارات طفلية لا تمحى... هي على علاقة مع الهوام، وتثيرها أحداث راهنة".[2]

في لغة قاسم حدّاد الشّعرية صورَ بلاغيّة مستجدّة وغريبة، ودفقٌ لغويّ رافقه قدرة على التصرّف بالألفاظ، واللّعب بها، بما يتلاءم مع الخطاب في مجمل مستوياته، وهذا عزّز التّماسك ووحدة الموضوع. وفي لغته أيضاً خصوصيةٌ في البناء، تأتلف مع قلقٍ عنيفٍ، وعالَم أسرارٍ بُنيت تراكيبُه بكثير من الصّوَر والرّموز، يحتاجَ القارئ إلى مفاتيحَ لغويّة، وثقافية تعينُه على فكّ مغاليقه. وأن يمتلك القارئ مفتاح لغته، يعني ذلك الإقامة الدّائمة حيث النّص يستدعي آخر، والحضور يستدعي الغياب، والمعنى يُحيل

1- م.ن، جماليات المكان، ص 18.

2- جان لابلانشوج.ب. بونتاليس، معجم مصطلحات التحليل النفسي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط4، 2002، ص 374.

إلى معنى له "افلتأويل لا يقبل الثنائية ذات الحتمية وهو إشكال الشاعر القلِق".[1]

يقوم مبدأ الهوية على أنّ الموجود ذاته، أو هو ما هو عليه وحقيقته المعبِّرة عنه، وعادةً ما تصنع الأمّة أنظمتَها التي تكون رسمت بنيةَ وتشكُّلَ أنظمتها، وهي إن ارتبطت بالماضي، فهي في حقيقتها دافعٌ دائمٌ، للبحث عن صيغة أفضل لحياة الأمّة في المستقبل،[2] والصّورة التي قدّمها قاسم حدّاد في نصّه "الصهيل"، تتقابل وفيضاً لغويًّا مائزاً، تأتلف فيه ثنائياتٌ تختزل الوطن (مكانًا وزمانًا). وهي ثنائيات عملت على رسم ثنائية ضدّية أساسيّة (الواقع والرُّؤيا)، صرّحت عن أزمة الإنسان المُعاصر المحاصَر في واقعه المضطّرب، وعن قلقه الوجوديّ، في مكانٍ يجتمع فيه التاريخ، والثقافة، والسُّلطة، والشّعب - كلٌّ على طريقته - ، على خلخلة بنيانه، واغتصاب طمأنينته، ولكنّ حدّاد أيضاً، بأسلوبه وبأداته اللسانية يرسم – عبر الغياب تارة، وحضور الحلم تارة أخرى - صورة "الوطن الرؤيا".

لقد ظهر الوطن عبر المكوِّنات الإيقاعية، والبلاغيّة، والمعجميّة، والتركيبيّة، وانتظامها في بنية دلاليّة أحالت إلى هشاشته، فبدا

1- عمران الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1982، ص 199.

2- الهوية وقضاياها، مركز دراسات الوحدة العربية، تقديم رياض زكي قاسم، بيروت، ط1، 2013، ص 23 26.

كياناً مهشّماً بفعل الإحباط، والإرادة المكبَّلة باستبداد الحاكمين، في حالة موت سريريّ، والشّعب غائبٌ عن التّغيير إمّا خوفاً، وإمّا تمجيداً وطمعاً، فالقسر والقهر والحرمان والاستبعاد بالرفض، حطّم في النص كلّ إمكانية تأكيد الذّات واستقلاليتها، وبرز القلق الوجودي المعزَّز بفكرة غياب الأمن، واغتراب الذّات الشاعرة في الرّؤيا والأفكار. وما معارضةُ الوَسَط عبر المشاركة الانفعاليّة (إيقاعًا وكلمةَ وجملةَ وتركيبًا)، إلاّ تأكيدٌ للأنا المغتربة، وتحديدها من خلال الآخر، وبالتمايز عنه. والصّورة القاتمة لا تتعلّق بالحاضر وحده، بل تُخرج الماضي الأسود من وكره، كما تبسط ظلالها على المستقبل أيضاً، وفي موقف سلبيّ من الإرث التّاريخيّ، ومن الحاضر، يضعُنا في مواجهة عنيفة، مع سُلطة تستحوذ على الوطن بالإكراه الجسديّ والفكريّ، وتُمارس الحكمَ عموديّاً، ويبرز خوف الكلمات وعنفها، وكأنَّه خوف الجماعة المُعنَّفة. وإذا كانت "القيم وتوجّهاتها تشكّلان مصدراً للمشاعر والقيم الغائيّة التي تجسّد جوهر وجود الكائن الإنساني، وتشكّلان في الوقت نفسه مصدراً للشّعور بالوجود"،[1] فهما وبعد تبصّر في الخطاب، تُظهران المشهدَ الوطنيّ ساح شكٍّ وريبة، وحضور أفعالٍ سلبيّة، تؤكّد غياب الإيجابيّ المأمول.

1- أليكس ماكسشيللي، الهويّة، تر: علي وطفة، دار الوسيم للخدمات والطباعة، دمشق، ط1، 1993، ص 51.

التجربة الشعرية لدى قاسم حداد

طارق فتوح

تنشغل الدراسة، منذ البدء، بالبحث في التجربة الشعرية للشاعر البحريني قاسم حداد، وذلك من منحيين اثنين؛ منحى ينطلق من قراءة الناقد صبحي حديدي المُثبتة في مقدمة الأعمال الشعرية للشاعر والموسومة بـ: قاسم حداد، نهر جنح ضد عادة الماء، ومنحى آخر يتّجه صوبَ أعمالِ الشاعر لاستخلاص بعضِ التصوّراتِ النظرية الرئيسة التي ترتكز عليها ممارستُه النصية.

إن مسعانا، من خلال هذه الدراسة، هو تقديم لمحة عامة عن التجربة الشعرية الغنيّة للشاعر وما تمتاز به من تحديث سواءً على مستوى الشكل أم على مستوى الخطاب، وهو تحديث سيدفعنا لاحقاً إلى تناول بعض المفاهيم الرئيسة في الممارسة النصية للشاعر مثل: مفهوم اللغة ومفهوم الكتّابة، فانطلاقاً منهما سنرصُد بعض الجوانب التي يختص بها كل مفهوم على حدة، ما يجعل القصيدة، لدى قاسم حداد، لها طابعُها المتجدّد المُنفتح على تجاربَ إنسانية عالمية، كما لها انشغالُها التحديثي المستمر في البحث عن كتّابة شعريةٍ جديدةٍ قادرة على خلخلة المفاهيم السائدة وتكسير الخطاب المألوف.

1. قاسم حداد والتجربة الشعرية:

1.1 تحديث النص الشعري:

عمل قاسم حداد، منذ إصدار ديوانه الأول البشارة سنة 1970، على كسر الهيمنة التي كان يحظى بها الخطاب الشعري التقليدي في منطقة الخليج. فشكّل هذا الكسر مفتتحاً لخطاب شعري جديد يراهن فيه الشاعر، منذ البدء، على تجديدِ شكلِ القصيدةِ ما يجعل قاسم حداد يقاربُ النَّصَّ الشعريَّ بوعيٍ منفتحٍ على تجاربَ إنسانيةٍ برؤيةٍ شعريةٍ متجدّدةٍ وإبداعيةٍ في آنٍ.

من هنا، خصَّ الناقدُ صبحي حديدي الشاعرَ بقراءةٍ نقديةٍ جاءت مقدمةً لأعماله الشعرية والموسومة بـ "قاسم حداد، نهر جنح ضد عادة الماء". وهي قراءةٌ تهتم بمقاربة الدور التجديدي والريادي للنص الشعري، الذي أسسه قاسم حداد مع شعراء آخرين في منطقة الخليج، فلا "يذكر اسم الشاعر البحريني قاسم حداد إلا وتقفز إلى الذهن قضيتان: ريادة وتجديد وتحديث النص الشعري الخليجي، وترسيخ القصيدة المنشقة عن الخطاب المألوف في تمثيل هواجس الشخصية العربية في الخليج".[1]

لهذا التجديدِ إسهامُه في ترسيخِ القصيدةِ الجديدةِ وفق رؤية شمولية مرتبطة بقضايا إنسانية، ومنشغلة، في الآن نفسه،

1- قاسم حداد، 2000، الأعمال الشعرية، ج1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص 7.

بجماليات الإبداع، التي تجعل من تجربة قاسم حداد تجربة ناضجة "أتاحت له صناعة وتطوير سلسلة أخرى من الوشائج العميقة بين جماليات الهواجس الإبداعية من جهة، وأبجديات الهواجس الإنسانية (على اختلاف أنماطها: السياسية والمعرفية والشعورية والميتافيزيقية) التي تكتنف برهة الإبداع، أو تحيط بها إحاطة تامة".[1]

وفق ذلك، فتجربة قاسم حداد الشعرية يسكُنها همّ التجديد الشعري، الذي لا يخرج عن التجارب الشعرية الأخرى في المركز الشعري، بل يربط تجربته بها ويحاوِرها في آن. إنها تجربة تتجاوز القصيدة التقليدية وتسعى، باستمرار، إلى تحديث النص الشعري، بما هو نص يخرج عن "أعراف الكتابة الشعرية التي كانت سائدة هناك (في الشكل، واللغة، والموضوعات)، أو بمعنى ربط التجارب الشعرية الخليجية بحركة/حركات التجديد الشعري التي كانت تعصف بـ" المراكز" الشعرية في بلاد الشام والعراق ومصر".[2]

ونتيجةً لهذا الخروج، تعدّ تجربة قاسم حداد امتداداً للتجاربِ الشعريةِ الأخرى، مثل تجربة أدونيس.[3] فانطلاقاً منها ومن

1- المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

2- المرجع نفسه، ص 7 - 8.

3- يمكن الرجوع إلى مؤلف الشاعر ما أجملك أيها الذئب وهو يتحدث عن هذه التجارب ابتداء من ص 104 حتى الصفحة 155.

خلالها تبحث تجربته عن سمات القصيدة وخصائصِها المتفردة في المستويات الشكلية والإيقاعية والدلالية. وهو ما يجعلها تشكّل تفاعلاً عميقاً بين المركز الشعري والمحيط، حيث كان اعتماد قاسم على "شكل قصيدة التفعيلة منذ البدء، واستمراره في تطوير خياره هذا في الأعمال اللاحقة، ومقاربته المزجية بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر في أعماله اللاحقة".[1] لهذا، فهي تجربة تسعى إلى خلق ممارسة نصيّة مسكونة بهاجس البحث عن كتابة شعرية جديدة لها قدرة على خلخلة المفاهيم السائدة وتكسير الخطاب المألوف، لتكشف عن انفتاحها الشعري الذي يغامر ولا يهادن. وبناء عليه، فإن تجربة قاسم حداد الشعرية تعمل على مواجهة الضغوطات المفروضة، وذلك بخروجه عن أعراف الكتابة الشعرية في منطقته، كما قامت بتكسير المفاهيم السائدة على المستويين الإبداعي الجمالي، والثقافي السوسيولوجي، لتشكل، بذلك، مثالاً منشقاً لا يطمئن ولا يركن للمألوف. يكتب صبحي حديدي في هذا الصدد: "من الإنصاف الحديث هنا عن دور ريادي مزدوج: الأول جمالي - إبداعي يتصل بضرب المثال الشعري كتابة وخيارات، والثاني ثقافي - سوسيولوجي يتصل بضرب المثال الانشقاقي سلوكاً وأيديولوجية".[2]

1- قاسم حداد، الأعمال الشعرية، ج1، م. س، ص 8.

2- المرجع نفسه، ص 8 - 9.

يتسم المثال الانشقاقي بوضع مفاهيم جديدة تخرج عن سلطة المفاهيم المألوفة وتتجاوز سلطة المؤسسة، وفي الآن نفسه تؤسس لـ"سياسة التجديد التي تتجاوز مهام تكريس التيار الأدبي، وتكتسب وظيفة ثقافية – سوسيولوجية عميقة الأثر حين تعبر حدود تطوير الأساليب والأشكال والأغراض، وحين تحضّ على المقاومة في النص الأدبي مثل المقاومة في السلوك الإنساني، وتدافع عن مقترحات جمالية وأخرى فكرية، وترسل جوهرياً رسالة الانشقاق البنّاء: عن السائد في الكّتابة (مبنى ومعنى، شكلاً ولغة وموضوعات)، وعن السائد خارج الكّتابة (النظام والمؤسسة، السياسة والأخلاق)".[1]

بعد عرض صبحي حديدي للدور الريادي التحديثي والسياسة التجديدية التي انخرط فيها قاسم حداد إلى جانب شعراء آخرين، في البحرين، سواء في المجالين الجمالي الإبداعي أو المجال الثقافي السوسيولوجي، ينتقل "صبحي" إلى رصد ملامح هذا التجديد لدى قاسم حداد، الذي يكمن في تقديم بدائل جديدة تعمل على تحطيم القديم وتهدم كل أشكال التعبير الراسخة والأوهام المتصلة بالتراث عبر انتقاله المرن بين "شكل التفعيلة وشكل قصيدة النثر، كانت بمثابة أمثولات بادية للعيان تماماً، حاضرة في مشروعات التحديث المحلية الشابة (الخليجية) ومتواصلة مع مشروعات

1- المرجع نفسه، ص 9.

التحديث العربية".[1]

لذلك، فنموذج قاسم حداد "نموذج تمثيلي بليغ على ما كان يعتمل في المشهد الأدبي الخليجي من شدّ وجذب حول "سياسة" قبول أو رفض الجديد". هذا الشد والجذب جعل تجربة قاسم حداد تواجه صعوبات بالغةً في بيئة أدبية محافظة "لم تكن مستعدة لإلقاء السلاح بسهولة، الأمر الذي استدعى المقاومة على الجانب الآخر أيضاً".[2]

عن المواجهة بين القديم والجديد يكتب قاسم حداد: "منذ وعيت انحيازي للكتابة الشعرية، جابهت ضغوطاً - تكاد تصير تقليداً وقانوناً - تفرضها المفاهيم السائدة التي تضع المضمون في المقام الأول عند النظر أو الحكم على القصيدة".[3] ويضيف متحدثاً عن تجربته الشعرية، التي تؤمن بكتابة شكل جديد وليس بموضوع جديد: "وجدت نفسي مأخوذاً بأهمية أن تصير طريقة القول عندي تجلياً ذاتياً وإبداعياً. وأعتقد بأن الأمر كان مبكراً لدي، فبعد صدور كتابي الأول "البشارة"، بدأت لدي مشاعر عميقة، بأن مبرر كتابتي للشعر هو أن أسعى إلى اكتشاف قول التجربة بشكل جميل، وأن أحاول قول ما أريد بشكل جديد في كل

1- المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

2- المرجع نفسه، ص 11.

3- قاسم حداد، 2012، مكابدات الأمل، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص 221.

مرة، أي أن أقول شكلاً جديداً وليس موضوعاً جديداً".[1]
لهذه الشهادةِ مشروعُها التجديدي، الذي يرتكز عليه الوعي الشعري عند قاسم حداد، حيث تظهر أن التجربة الشعرية، لديه، تعتمد الشكل أكثر من اعتمادها على "الموضوع". فهي، بذلك، تقوم على مقاربة تتبنى، منذ البداية، كتابة التجربة بشكل ينأى عن النموذج الثابت وينشق، في الوقت ذاته، عن الأصول الموروثة.
لا يقف صبحي حديدي عند مشروع تحديث القصيدة، بل يذهب إلى ربط هذا المشروع بالعوالم التي تصوغ هذه التجربة وتجعل منها مطراً ترتوي منه أرض القصيدة. يكتب: "ولم يكن عجيباً، والحال هذه، أن تكون عوالم قاسم حداد تموزية، إذا جاز القول، أكثر منها صحراوية؛ وأن يكون المطر في قصائده ليس ذاك الذي يسقي عطش الصحراء فحسب، بل ذاك المطر الآخر (السيّابي ربما) الذي يغسل أدران الأرض قبل أن يسبغ الألفة على الوجود".[2] ويورد صبحي مقطعاً من قصيدة "الصليب والقمر" وهي من ديوان "البشارة" يستشهد فيها بتلك العوالم التموزية التي تجعل من المكان منطلقاً للتجربة الشعرية الحديثة:

"غصتُ في الأرضِ إلى أطولِ شعرة
وشربتُ المطرَ المخزونَ في الأرضِ إلى آخرِ قطرة

1- المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.
2- قاسم حداد، الأعمال الشعرية، ج1، م. س، ص 12.

فرأيتُ القمرَ الميّتَ مِن مليونِ عامْ
ذلكَ الغائبُ عنْ عالمِنَا الممْدُودِ في عينِ الظلامْ
قمرُ الدَّربِ الطويلْ
مثلنَا كانَ غريباً ذلكَ الطفلُ الجميلْ
تحْتَ جلدِ الأرضِ مصلوباً على أبوابِ قبرِهْ"[1]

بهذا المعنى، تكون تجربةُ قاسم حدّاد الشعرية مسكونةً بهَمِّ التجديد، الذي يرى إلى القصيدة بوصفها أرضاً للكتابة تستند إلى بُعدين: بُعدٌ جمالي لا يطمئنّ إلا إلى الأشكال الجديدة، وبُعدٌ إنسانيّ يعيد من خلاله كتابة بعض التجارب الإنسانية السابقة ليقدّمها من جديد. بهذين البعدين تأخذ القصيدة موقعَها الشعري الجديد وسط محيطها الصحراوي.

2.1 القصيدة والأصوات الشعرية:

يعثر صبحي حديدي في الأعمال الشعرية لقاسم حداد على "تمثيلات مركبة، متعددة الأبعاد والدلالات، لشخصيات مثل الجاحظ، والحجاج، وامرئ القيس، والخنساء، وأسماء بنت أبي بكر، وشهرزاد. ولكننا نعثر أيضاً على شخصيات وأساطير مثل سيزيف وبنلوب وغيفارا".

1- وسميناها أصواتا شعرية حتى لا يلتبس الأمر ويختلط الشعري بما هو سردي.

إن هذه التمثيلات المركبة، كما وصفها صبحي حديدي، هي أصوات شعرية تمثل ذواتاً متكلمة يتكلم بصوتها الشاعر، ويعبّر من خلالها عن رفضه للاستعمالات الشائعة، التي تقدّمها برؤية نمطية ركيكة، وهو في الآن نفسه يكتبها بطريقة جديدة لها دلالات واسعة ومتعددة الأبعاد. يفسر صبحي هذه الدلالات فيقول:
"وإذا كان قاسم حداد يبيح لشخصية تاريخية مثل عبد الله بن الزبير أن تلتحم (في الرمز والمعنى والحكاية أيضاً) مع شخصية أدبية مثل فدريكو غارسيا لوركا، فلأن شخصية الحجاج أوسع من دلالتها المحلية، ويمكن لتوسيعاتها تلك أن تصل بين غرناطة والخليج. وبالقدر ذاته يمكن لـ "طفول"، الاسم المعرف والشخصية والرمز والأسطورة، أن تكون المناضلة، وطفلة الشاعر، وطفلة جبال الأوراس أو مخيم اللاجئين الفلسطينيين".[1]
ويورد صبحي، كشاهد على ما يقول، مقطعاً شعرياً لقاسم حداد من قصيدة "الحجاج يقدّم أوراق اعتماده"، من ديوان خروج رأس الحسين من المدن الخائنة. يكتب:

"أخبرونَا، هلْ وراءَ الشَّجرِ اليابسِ عصفورٌ
وَهلْ قبرٌ يُصلِّي؟
لوْ قرأتمْ سورةَ الحجَّاجِ، لوْ نافذةٌ مثلَ بلادِي
ثمَّ آهٍ

1- المرجع نفسه، ص 159-158.

حينَ نامتْ طفلةٌ فِي دمِ لورْكَا
واستفَاقَ الزّنبَقُ الوحشِيُّ فينَا
كُسِرَتْ قافيةُ السُّلطانِ بالوردِ الجَميلْ
كيفَ لمْ نعرِفْ حكَايَاهَا وَكيفْ
زَيَّنُوا كلَّ شرِيدٍ فِي بِلادي بشذَاهَا
لمْ تصِرْ (كانتْ) ولكنْ أصبحتْ جرحاً بهيجْ
آه يَا لُوركَا،
أغَانيكَ تصيرُ الآنَ دفئاً
لِتُرابِ الحُبِّ في غَرْنَاطَةَ أو في الخليجْ".[1]

استنادًا إلى هذا المقطع الشعري، يظل حضور هذه الأصوات لافتاً في الأعمال الشعرية، ذلك أنها تمثل خروجاً واضحاً عن الموروث الثقافي السائد، الذي ينظر إلى هذه الشخصيات من زاوية ضيقة سطحية. إن قاسم حداد يكتب هذه الأصوات ويقدّمها من منطلقٍ شعريٍّ ذاتيّ يحاور فيه الذوات الأخرى ويسائلها، فيما هو يصغي إلى تجاربها الإنسانية العميقة بلذة الاستكشاف والتوغل في أسرارها.

لهذا يمكن القول إن هذه الذوات هي ذات الشاعر الرافضة لكلِ سلطة والخارجة عن كلّ ما هو نمطي. يكتب قاسم حداد موضحاً:

1- قاسم حداد، 2006، ما أجملك أيها الذئب، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص 18.

”عندما أكتب، إنما أصوغ حالات تبتكر إعادة إنتاج الذات كل مرة بشكل مغاير، وفي كل نص أبدو أمام ذاتي في شكل يحاول أن يتجاوزني. هذه الحالات ليست نزوعاً نحو معنى واضح أو مكتمل في الأصل، بل محض غوايات تستدرج الروح كي تكتشف مقاربات متعددة. والاختلاف في كلِ مرة، في كل نص، من شأنه أن يجعل المعنى الغائب احتمالاً ممكناً“.[1]

وإذا كان قاسم حداد قد استلهم من الأصوات الشعرية قصائده، فإنه يجعل من صوت ”طرفة بن العبد“ صوتاً شعرياً ذاتياً أسماه ”طرفة بن الوردة“، الذي يكتب الشاعر به رؤاه، وينسج عبره تصوّراته للقصيدة، وفيه يقارب بين الزمن الماضي والزمن المعاصر. ويقف صبحي حديدي عند هذا الصوت الشعري الحاضر بقوة في كتابات قاسم الشعرية، فيقول: ”ثمة، أيضا، شخصية ”طرفة بن الوردة“ التي ابتكرها قاسم حداد لتكون اسمه الأدبي المستعار تارة، أو قناعه الشعري الذي يتيح هامشاً تراجيدياً في التعليق على عذابات الشخصية الخليجية من داخل الموقف أو من خارجه، أو في منزلة مركّبة تجمع المنزلتين معاً“.[2]

ويصف صبحي حديدي طرفة بن الوردة، هذا الصوت الشعري المستعار، فيقول: ”وطرفة بن الوردة هذا كائن الفقد الإنساني،

1- قاسم حداد، الأعمال الشعرية. م.س، ص 14.

2- المرجع نفسه، ص 14.

ورجع الرثاء، وقيثارة الشجن الروحي العميق؛ ولكنه، في الآن ذاته، بيان المقاومة الثقافية والجمالية والأخلاقية، وفنّانها الذي يحفر عميقًا في الجسد والروح".[1]

ونورد هنا شهادةً مهمة لقاسم حداد يتحدث فيها عن "طرفة بن الوردة" ورؤيته له من زاوية تجربته الشعرية. وهي رؤية يتمثل، من خلالها، التراث من موقعه كشاعر. يكتب:

"طرفة بن العبد، التجربة الإنسانية والشعرية، كان منذ لحظتي الأولى معه، حاضراً معي، مستمرّاً في التجلي والتبلور والاحتدام والتقاطع مع منحنيات تجربتي في الحياة والشعر. هكذا رأيت التراث وأنا أعيد خلق طرفة كما يراه شاعر الآن. وعندما تجاوزت معطيات أخبار الأسلاف واخترقت مروياتهم، إنما كنت أتصل بالجوهر الأصيل لمخيلة الإنسان/الشاعر وهو يصوغ حياته ويكتب تاريخه، بمعزل عن الزمان والمكان بوصفهما الثابت المستقر. حيث التراث هو ما تكتبه أنت وليس ما تقرؤه عن سابقيك. بهذا الشكل فهمت "الأصول" كدلالة، فشعرية الكائن هي الأصل الذي يشي بحياته وأحلامه".[2]

من هنا، يمثل طرفة بن الوردة، كما يرى صبحي حديدي "قرائن

1- قاسم حداد، 2011، الامتلاك والفقد (سيرة كتاب طرفة بن الوردة)، البحرين، المطبعة الشرقية، ص 19 - 20.

2- قاسم حداد، الأعمال الشعرية، ج1، م.س، ص 15.

اللقاء بين الحرية الفردية للفنان والحرية الجمعية للأمّة".[1] ويضيف: "وما تمثيله البارع لحالة التماهي الوثيق بين الفنان والمعذّب والرائي والثائر، سوى خلاصة كبرى للموقع الفريد الذي شغله صانع القناع – قاسم حداد- في وجدان أهله: وجدان الكارثة مثل وجدان الأمل".[2]

وفق ما سبق، فإن الأصوات الشعرية تتخذ بُعداً دلالياً له شسُوعه في التجربة الشعرية عند قاسم حداد. ولا يقتصر حضورها على تقديم الصوت وترديد ما قيل عنه سابقاً، بل يجعلها امتداداً للتجارب الإنسانية، التي يجب اكتشافها والتوغل في أسرارها لإعادة خلقها وتقديمها من جديد.

3.1 السمات الأساس للقصيدة:

يلاحظ صبحي حديدي أن صوت الشاعر بدأ يستقل تدريجياً من عمل شعريّ إلى آخر، إضافة إلى ذلك فإن القصيدة لدى قاسم حداد بدأت تتميّز بسمات أسلوبية "تمنح القصيدة حركة دوامية ونمّواً عضوياً هادئاً، ويقيم حوارات بين ضمائر المتكلم والغائب والمخاطب، بالمفرد وبالجمع، ويبدّل التفاعيل داخل القصيدة الواحدة على نحو سلس متّسق أحياناً، ومتقطّع خشن

1- المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

2- المرجع نفسه، ص 20.

الوقع أحياناً أخرى، ويضمّن الكتلة التفعيلية مقاطع نثرية مفاجئة، ويترك للغة أن تسترسل في ما يشبه الطواف اللفظي الحر، ويمزج في القصيدة الواحدة بين التركيب الدرامي - الحواري والتركيب الغنائي ذي الضمير المنفرد".[1]

تلك أهم السمات التي انطبعت بها القصيدة في التجربة الشعرية، وتلك هي فرادة الممارسة النصية التي استخلصها صبحي حديدي من أعمال قاسم الشعرية. وهي سمات مبنية على الانطباع الذاتي للناقد القائم على الملاحظة التي لا تخضع لمعايير علمية مضبوطة بقدر ما تخضع للإنصات والتأمّل. وأما على مستوى "موضوعات" القصيدة فيقول عنها: "أما موضوعات قصائده فقد خرجت، مرّة وإلى الأبد في الواقع، عن تلك النبرة الخطابية الحارّة التي طبعت مجموعته الأولى، ومالت أكثر فأكثر إلى التمحور حول الرؤى الحلمية والصوفية التي تتشكل استناداً إليها عوالم طرفة بن الوردة، ومنظورات رثائه لعصره، وتحوّلاته الميتافيزيقية في الزمان والمكان".[2]

وكاستدلال على ذلك يورد صبحي حديدي مقطعاً شعرياً من قصيدة "غنغرينا، وأول الماء حلم" وهي مثبتة في المجموعة الشعرية الدم الثاني. يكتب قاسم حداد:

1- المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

2- المرجع نفسه، ص 201 - 202.

"فِي طرْفِ القلبِ حلمٌ: أنا الطرْفُ الثالثُ للحلمْ
ماءٌ يسيرٌ ويختصِرُ الموتَ والمهرجانْ
سأفصِلُ ما بينَ عصْرِ الوقوفِ وبينِي
لِيَ الآنَ حريةٌ فِي الرحيلْ
لُغاتِي ذائبةٌ وحدهَا فِي الهواءْ
إذا شئْتُ أدخلُ مِن فجْوةِ الليلِ أوْ أستقيلْ
حوانيتُ توزعْ مرَضَ الحزْنِ والنومْ. ومِصحّاتٌ
بحجمِ السأمِ المرابطِ تنشرُ سلالةَ الشرطيِّ
والصلاةَ والشفقْ واحتقانَ الأملْ في الورِيدْ.
وتحتلُّ الغفلةُ جيلاً بِلاَ أسئلةْ.
أنا خَنْدَقٌ عمّقتْهُ السؤالاتُ والشكُّ أنَّ الطفولةَ ماء
وأنَّ النخِيلَ طريقٌ إلى المَاءْ".[1]

ويعلّق الناقد على هذا المقطع الشعري من ناحية "الموضوعات" الشعرية، فيرى "أن هذا الحس العالي بالشك والأسى والشجن (وبعض الذنب الشخصي أيضاً) ليست سوى إرهاصات الطور القادم من اشتغال قاسم حداد على موضوعة الفقد، المركزية في تجربته الشعرية". هذه الموضوعة ستتطور، حسب الناقد، في منحيين: "عاطفي تعبّر عنه علاقات القصيدة الشكلية والموسيقية والتصويرية (التشكيلية بصفة خاصة)،

1- المرجع نفسه، ص 21.

وعقلاني تعبّر عنه شبكة العلاقات الدلالية وجملة الرموز والشخصيات".[1]

تشكّل موضوعة الفقد، إذن، حسب صبحي حديدي، المحور الأساس الذي ترتكز عليه التجربة الشعرية لدى قاسم حداد، وهو ما أدّى به إلى "توسيع تجربته في كتابة القصيدة الطويلة المنقسمة إلى أجزاء أساسية ومقاطع فرعية قصيرة نسبياً، وذلك في مجموعة "القيامة" (1980). واستعارة المرأة، التي تتكرر في الجزء الثاني من القصيدة، هي عين الضمير الشخصي للشاعر إذا جاز القول".[2]

لذلك، فإن قاسم حداد، بهذا الاشتغال على دلالية الفقد، يكون قد برع "حقاً في تحقيق توازن مدهش في التعبير عن حريّة داخلية قصوى وسط هذا القدر من القيود التي استجمعها بنفسه. وثمة ارتقاء رؤيوي بليغ بالزمان والمكان، واندغام تركيبي رفيع بين حياة الشاعر وحياة الأمّة، ووحدة شعورية عالية تكتنف الحصيلة المزجية هذه، وتقودها إلى ما يشبه النشيد الملحمي الكوني".[3]

1- المرجع نفسه، 21 - 22.

2- المرجع نفسه، ص 22.

3- قاسم حداد، 1997، ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر، الكويت، دار قرطاس، ص 54.

2. تصوّرات قاسم حداد للممارسة النصية:

يروم هذا المحور الوقوف على بعض التصوّرات النظرية، التي توجّه الممارسة النصية للشاعر قاسم حداد، وذلك انطلاقاً من مفهومين رئيسين هما: الكتابة، واللغة. بهذا التناول نسعى إلى مساءلة هذين المفهومين ومناقشتهما من خلال النصوص النثرية، التي يعلن الشاعر فيها بوضوح عن تصوّره النظري لها، ثم استخلاص التصوّر العام الذي يؤطر التجربة الشعرية لديه.

1.2 مفهوم الكتابة:

بتصفحنا للمؤلفات النثرية نعثر على تعاريف عدة لمفهوم الكتابة لدى قاسم حداد. ومن خلال هذه التعاريف سنعمل على بناء المفهوم قصد تحديد التصوّر النظري العام، الذي يؤطر اشتغال الشاعر في ممارسته النصية.

يعرّف قاسم حداد الكتابة فيقول: "الكتابة هي نوع من المتعة في حالين، حال الكتابة وحال القراءة. وكلما تحققت المتعة للأديب فيما يكتب، تحققت المتعة للقارئ فيما يقرأ. وهي متعة لا تتحقق إلا بعناصر الخيال والجمال والدهشة لقول ما لا تقوله اللغة العادية، هذا هو سرّ الاحتفاء باللغة وضرورته".[1]

يضع قاسم حداد في هذا النص تصوّراته النظرية العامة للمفهوم،

1- قاسم حداد، مكابدات الأمل، م.س، ص 232.

وذلك من خلال عدّ الكّابة متعة لا تتحقق إلا بالعناصر الآتية: الخيال والجمال ثم الدهشة. وارتباطُ الكّابة بهذه العناصر يُخرج اللغة من القول العادي إلى قول ما لا يقال. بذلك تصبح الكّابة متعة ولذة في آن، وهو ما يفسِّره تصريح قاسم حداد الآتي: "في الكّابة يلذّ للكاتب أن يتمتع بكل العناصر الفنية المتاحة والمكتشفة في لحظة النص. الكّابة هي لذّة الكاتب قبل أن تصبح متعة للقارئ، وهذه اللذة لا تتحقق من دون كامل الحريات التي يستدعيها النص، من أصغر الحروف إلى أقصى المخيّلة".[1]

يمدّنا هذا التصوّر بملاحظة أساسية تذهب إلى أن الكّابة ممارسة لا تخرج عن الفعل المادي، ذلك أن الذات لا تحقق متعتها ولذّتها إلا بها. ففي الكّابة تتفاعل العناصر كلّها من أجل إثارة الدهشة لدى القارئ. وبهذا التفاعل تخرُج اللغة من القول المألوف إلى قول ما لا يقال.

ونعثر في موضع آخر على تعريف صريح ينظر فيه قاسم حداد إلى الكّابة من وجهة يجعلها ممارسة شخصية وحميمية. يكتب قاسم حداد: "فعل الكّابة شأن شخصي حميم".[2]

ارتباطاً بما سبق، نرى أن الكّابة، من منظور قاسم حداد، ترتكز على أساسين اثنين: أساس المتعة، وأساس إخراج اللغة عن قول ما

1- قاسم حداد، ما أجملك أيها الذئب، م.س. ص 33.

2- قاسم حداد، ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر. م.س. ص 60 - 61.

لم تقله اللغة العادية. بهذين الأساسين يراهن قاسم حداد في تصوّره للكّتابة، بما هي ممارسة ترقى باللغة إلى خلق علاقات جديدة بين الأشياء وذلك بواسطة الكلمات. وهذه العلاقات يلخّصها هذا النص، الذي يحدّد ملامح هذا النسج من جهة، ويضفي على لغة الكّتابة سِمتها المتفرِّدة من جهة أخرى. يكتب قاسم حداد:

"وربما كان الفرق بين الكلام والكّتابة يكمن في هذا السر الصغير الذي أشار إليه جويس، فعندما تضع أمامك جملة مشحونة بالكلمات المألوفة، ستعبر عن شيء ما يوازي دواخلك، لكنك إذا جعلت هذه الكلمات المألوفة تأتي بضرب من العلاقات الجديدة، غير المألوفة، سوف تحقق ذاتك بقدر كبير من الصدق والخصوصية من جهة، ومن جهة أخرى ستقترح على القارئ شكلاً جديداً من الصور، وتدفعه لتشغيل أدوات خياله إلى الحدّ الذي يرى في نصك آفاقاً تمنحه المتعة التي لا يصادفها في تلك الكلمات في حياته اليومية العابرة. الكاتب إذن، لا يخترع الكلمات. إنه ينسج علاقات جديدة لتلك الكلمات، وهذا ليس شأناً متاحاً للجميع، لجميع الكّتاب خصوصاً، إذا هم لم يأخذوا هذا الأمر مأخذ الجدية والتأمل".[1]

نتغيا من هذا الاستشهاد المطوّل توضيح الفرق بين الكلام والكّتابة لدى قاسم حداد، وهو ما يفضي بنا إلى استكمال التصوّر النظري،

1- قاسم حداد، ما أجملك أيها الذئب، م.س، ص 23.

الذي يجعل الكّتابة ممارسة لها قانونُها المخالف لقانون اللغة العادية. هذا التصوّر يرى الكّتابة بوصفها خلقاً لعلاقات جديدة غير مألوفة تنبني على صور لها شكلُها الجديد. فبالصور تتحقق المتعة، التي لا تحصل مع اللغة العادية.

لا تكتفي الكّتابة بخلق علاقات جديدة، بل تتجاوز ذلك إلى عدّها طريقاً لنسيان الماضي من أجل استشراف المستقبل، حيث الكّتابة استسلام وانقياد لفعل المخيّلة وشهوتها. وهي بهذا المعنى، طريق للاكتشاف خارج حدود العقل والعقيدة. يكتب قاسم حداد: "ما أعرفه أن الكّتابة طريق جميلة لمقاومة محو ذاكرة المستقبل. الكّتابة أيضاً، انقياد حميم لبهجة المخيلة وهي تتقمص طبيعة تلتبس على الكاتب، لتكون غامضة في حضرة القارئ. لذا ستظل الكّتابة، بوصفها شهوة المخيلة، طريقاً لاكتشافات القلب لا سبيلاً لاستجداء جلافة العقل ومزاعم الوعظ واليقين".[1]

يحدّد قاسم حداد، في هذا النص، شرط الكّتابة المتمثل في ضرورة وجود فعل المخيّلة، بما هي شهوة لا تتحقق إلا بالانقياد التام لها. من هذا الانقياد يمارس الكاتب فعل الكّتابة بما هي نسيان للماضي واستشراف للمستقبل، ومن ثم فإن الكّتابة "هي، في آن معاً،

1- جاك دريدا، 1988، الكّتابة والاختلاف، ط1، ترجمة: كاظم جهاد، البيضاء، دار توبقال، ص 127.

منشط للذاكرة وقوة للنسيان".[1] وهي قوّة لا تتحصّل إلا بفعل المخيّلة التي تجعل الكتابة طريقاً للاكتشافات الجديدة. ونستفيد هنا من رؤية جاك دريدا لفعل المخيلة ونشاطها، حيث يقول:

"للقبض على فعل المخيِّلة بأقرب ما يمكن، يجب، إذن، الالتفات إلى الداخل غير المرئي للحرية الشعرية. يجب الانفصال بغية الالتحاق بالأصل الأعمى للعمل، في ظلامه أو ليله. هذه التجربة في التحوّل، التي تؤسس الفعل الأدبي (كتابة وقراءة) هي من الخصوصية (..) ذلك أن الأمر يتعلق هنا بخروج عن العالم، في اتجاه موضع لا يشكل لا- موضعاً ولا عالماً آخر، ولا يوتوبيا ولا تعلّة. إنه (..) "خلق كون ينضاف إلى الكون". خلق لا يدل على شيء آخر سوى النفاذ إلى الكل، إلى ذلك العدم الجوهري الذي لا يمكن لكل شيء أن ينبثق انطلاقاً منه، وأن ينتج نفسه داخل اللغة".[2]

يفيدنا هذا التصوّر في تكوين رؤية واضحة عن عمل المخيِّلة وفعلها في الكتابة، حيث المخيّلة تتوغّل في دواخل الأشياء وتتعمّق بغية اكتشاف اللامرئي فيها. هذا الاكتشاف لا يتم إلا بالحريّة الشعرية، فمن خلالها يصبح اللامرئي مرئياً. إلى جانب هذا يجب

1- المرجع نفسه، ص 138.

2- قاسم حداد، 2008، فتنة السؤال، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص 126 - 127.

الانفصال والخروج عن العالم من أجل خلق عالم لا يتجه إلا إلى العدم الجوهري، الذي تنبثق منه الأشياء من جديد.
إن فعل المخيّلة، من خلال تصوّر جاك دريدا، لا يذهب إلا إلى اللامرئي في الأشياء، وفي هذا الذهاب يحدث الانفصال عن عالم الواقع وحقيقته الظاهرة، بحيث يصبح الانفصال طريقاً للاكتشافات الجديدة، التي لا تنضبط لقانون العقل وقواعد العقيدة.
تصبح الكتّابة، إذن، بفعل المخيّلة، خارجة عن كل طريق، وخارجة عن كل مألوف. بذلك فهي تغامر من أجل اكتشاف طرق جديدة لها اختلافها كما لها تعدّدها. وضمن هذا الأفق، لا تكون الكتّابة إلا ممارسة خاصة بالذات، حيث الانتقال من اللغة العادية إلى قول ما لا يقال، عبر خلق علاقات جديدة، اشتغالٌ مستمرّ له أفقه المفتوح لدى الشاعر.

2.2 مفهوم اللغة:

نعثر في أحد المؤلفات الحوارية، التي تتناول التجربة الشعرية لدى الشاعر، على تعاريف وضع من خلالها قاسم حداد تصوّره النظري للغة، بما هي ممارسة للحرية، وأساس الخلق الشعري.
يكتب قاسم حداد في تعريفه للغة:
"دائما كنت أشعر أن ما يبقى من صنيع الشاعر، بعد كل شيء،

هو اللغة. اللغة بمعنى الروح الخاص بالشاعر في هذا الجسد اللغوي الحي الممتد عبر الكتابة المترامية الأطراف. فما يميِّز الشاعر عن غيره هو حساسيته التي يستطيع أن يصوغها عبر تجاربه المختلفة، قدرته على اقتراح اجتهاداته الخاصة في ممارسته حرية الخلق في لحظة اللغة وهي تولد في هذا النص أو ذاك. حريته بمعنى أنه لا يقف من اللغة موقف العبد، ولكنه يتصرف مع اللغة كما لو أنه في حضرة مليكة تعشقه بالذات وأنه حرّ في هذه الحضرة لكي يمارس حريته معها بلا حدود".[1]

يكشف هذا النص المسار الذي تشتغل فيه اللغة عند قاسم حداد. وهو مسار تحفر فيه اللغة بفعل التجربة وتتجسدن، منادية على ممارسة لها حريّتها المفتوحة على اللامحدود. فاللغة، كما يراها قاسم حداد، مُنبنية على التصوّرات الآتية:

1. اللغة جسد لغوي حيّ لا يمتد إلا بالكتابة.
2. اللغة اجتهاد لا يتحقق إلا بحرية الخلق.
3. اللغة لا تولد إلا في النص.
4. على الشاعر أن يقف من اللغة موقف العاشق لا موقف العابد.
5. اللغة ممارسة للحرية بلا حدود.

1- جان كوهن، 1986، بنية اللغة الشعرية، ط1، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، البيضاء، دار توبقال، ص 37.

تمدّنا هذه التصوّرات بالتوجّهات الأساس، التي تنطلق منها الممارسة النصية لدى قاسم حداد. وهي توجّهاتٌ ترى أن اللغة لا ترسم مسارها ولا تفعل فعلها إلا داخل النص، حيث الحرية هي المحدّد الأساس للحظة الخلق الشعري، الذي لا يتأتى إلا بخرق النموذج وهدم المعايير السابقة وإبداع لغة لها جماليتها التركيبية. بذلك تفتح الممارسة النصية إنتاجها على اللامحدود، وبهذا ترتبط اللغة بالخلق والولادة، فمنهما تنطلق، وبهما تتوجّه. وتسمح هذه الأسس، كذلك، باستقصاء التصوّرات التي تؤسس لمفهوم اللغة، بما هي تصوّرات تستند بشكل خفي إلى المرجعية النظرية لجان كوهن ورؤيته إلى اللغة حيث ترى أنها هي المحدد الأساس للشعر، ومن خلالها تكتسب الأشياء شعريتها وتتحوّل عن منطقها المألوف. يكتب جان كوهن: "والذي ينبغي قوله هو أن الأشياء ليست شعرية إلا بالقوة، ولا تصبح شعرية بالفعل إلا بفضل اللغة، فبمجرّد ما يتحوّل الواقع إلى كلام، يضع مصيره الجمالي بين يدي اللغة، فيكون شعرياً إن كانت شعراً، ونثرياً إن كانت نثراً».[1]

حينما يرى جان كوهن أن الأشياء لا تكتسب شعريّتَها إلا بالقوة، فإنه ينطلق من كوْن اللغة لها أهمية رئيسة في الممارسة النصية قبل كل شيء، لأن من خلالها يُصنّف الشعريُّ من

1- قاسم حداد، فتنة السؤال، م.س، ص 127.

النثريِّ. ويعني ذلك أن اللغة لا تنهض إلا بالكّتابة، حيث الأشياء تخرج عن طبيعتها العادية عندما يتحّول الواقع إلى كلام، بذلك تصبح اللغة جسداً لغوياً حيّاً لا يمتدّ إلا عبر الكّتابة. وبهذا الامتداد تصير اللغة "هي الأهم في النص كما في الحياة. إنها أجمل الثروات وأخطرها في آن. الشاعر لا يستطيع أن يتحقق، ويؤكد للآخرين، قدرته على الحضور الشعري خارج اللغة".[1]

وإذا كانت اللغة أساس الممارسة النصية، فإن هذه الممارسة لا تحقق إبداعيّتها إلا من خلال حرية الخلق الذي لا يتأتى إلا بالاجتهاد، فبه يُخرِج الشاعرُ اللغةَ من القول المألوف إلى القول الإبداعي، وهو ما يستند إلى ما كتبه جان كوهن عن الشعر حينما عدَّ الشعر لغة لا يبدعها إلا الشاعر. عن ذلك يكتب: "ليس الشعر اللغة الجميلة لكن الشعر لغة يبدعها الشاعر لأجل أن يقول شيئاً لا يمكن قوله بشكل آخر".[2] ولهذا فالخلق الشعري لا يستند إلا إلى "تكسير الهياكل الثابتة للغة وقواعد النحو وقوانين الخطاب".[3]

تُفصح اللغة في تصوّر قاسم حداد عن اشتغال مستمرٍّ لعملية الخلق الشعري، الذي يتأمل الأشياء كي يعيدَ بناءها من جديد.

1- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 155.

2- المرجع نفسه، ص 176.

3- قاسم حداد، ما أجملك أيها الذئب، م.س، ص 70.

ووفق هذا التأمل يخلق الشاعر باللغة "تلك العلاقات اللامرئية والمتوهّجة بفعل تجربة العشق الكثيفة التي لا يطول كنهها إلا شاعر يصوغ تدفقات روحه، فيما يمزجها بلحظته الذاتية المتناهية العمق والطفولة في آن".[1]

إن اللحظة الذاتية، بالنسبة لقاسم حداد باعتبارها لحظة للخلق الشعري وليدة لغة تنهض على التجربة الباطنية، التي تصوغ علاقاتٍ لامرئية بين الأشياء، ومن هذه الزاوية تتفرّد اللغة الشعرية عن اللغة العادية. عن ذلك يكتب جان كوهن "يعتمد قانون اللغة العادية على التجربة الخارجية في حين أن قانون اللغة الشعرية يقوم، عكس ذلك، على التجربة الباطنية. إنه يختصر المتشابهات أو التعارضات الكيفية الثلاثية كما تبرزها إحساساتنا".[2]

وعلى هذا الأساس، تأخذ اللغة أهميّتها في الممارسة النصية لدى قاسم حداد، باعتبارها محوِّلاً للأشياء. فهي إبداع مستمرّ يعمل على اكتشاف اللامرئي، وفي الآن نفسه يضفي علاقات جديدة بين الأشياء، ليُخرج اللغة من القول العادي إلى القول الشعري. بهذه العلاقات تحيا اللغة، وبذلك فهي "في الكّتابة تظل حيّة مثل الإنسان".[3] من هنا يمكن القول إن الشعر لا يحيا إلا باللغة التي

1- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، م.س، ص 202.

2- قاسم حداد، ما أجملك أيها الذئب، م.س، ص 87.

3- المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

تكشف الخبايا المجهولة والأسرار المدفونة.

نمضي في استكمال التصوّر النظري لمفهوم اللغة الذي أثثه قاسم حداد. ونورد في هذه اللحظة نصّاً جاء مكمِّلا للنصوص الأخرى، حيث يشبّه فيه اللغة بالثمرة التي يجب على الشاعر تحويلها إلى طاقة حياة. عن ذلك يكتب قاسم حداد:

"اللغة في الكتابة تظل حيّة مثل الإنسان، لكن ما إن يعجز هذا عن بلورتها، ويتأخر عن إطلاق طاقاتها المتأججة، حتى تدخل دائرة الامتثال للتقليد، وإذا رأينا إلى جانبها الإيجابي، فسوف نشبهها بالثمرة في الشجرة، عندما يصل النضوج حدّه الأقصى، ويغيب من يقطف الثمرة، فإنها سوف تسقط من تلقاء نفسها، وبعد ذلك يكون صاحب الحظ الأجمل، وقرين الخيال والجرأة، هو الذي سيمنح هذه الثمرة (اللغة) فرصة التحوّل إلى طاقة حياة، إما عبر زراعة جديدة في أرض خصبة، أو عبر غذاء جسد يزدهر".[1]

يستكمل هذا النص باقي التصوّرات التي تجعل من مفهوم اللغة مفهوماً له حضوره البارز في التجربة الشعرية لدى قاسم حداد، كما له امتداده المفتوح على التجارب الشعرية الأخرى. بهذا الحضور نستخلص باقي الأسس التي يعتمد عليها قاسم حداد في تصوّره للغة، ويمكن تلخيصها في النقاط التالية:

1- أدونيس، 1983، ط3، زمن الشعر، بيروت، دار العودة، ص 40.

1. لا تحيا اللغة إلا في الكّتابة.
2. طاقة اللغة تكمن في خروجها عن دائرة الامتثال للتقليد.
3. لا تتحوّل اللغة إلى طاقة حياة إلا بالخيال والجرأة.

أولى القضايا التي يصدر عنها مفهوم قاسم حداد هو أن اللغة حياة لا تحيا إلا في الكّتابة، وهذا يعني أن اللغة لا تموت بل تتجدّد وتتطوّر وتظل "حيّة مثل الإنسان"، ولا تكتسب هذه الصفة إلا إذا اقترنت بالكّتابة. فاللغة، من هذا المنظور، لا تحيا خارج الكّتابة، ولا تقاس درجة حياتِها إلا إذا ارتكزت على التصوّرات النظرية لمفهوم الكّتابة. من هنا تتقاطع اللغة مع الكّتابة وتلتقي. وهذا التصوّر يتفق مع ما يتصوّره أدونيس لمفهوم اللغة، حيث يرى كذلك أنها "كائن حي متجدّد".[1] وهو تجدّد لا يحصل إلا إذا كان "الشعور الجديد يعبِّر عن نفسه تعبيراً جديداً فإن هذا يعني أن له لغة خاصة متميِّزة".[2]
بالحياة تأخذ اللغةُ حضورَها في الكّتابة عند قاسم حداد، ومن خلال ذلك فهي مرتبطة بالإنسان في تجدّده وتطوّره المستمر، حيث إنها كائن متجدّد لا يحيا إلا باستشراف المستقبل ونسيان الماضي. من هنا، فحياة اللغة مشروطة بالخروج عن دائرة الامتثال للتقليد. فكلما التزمت اللغة بمعاييرها النمطية المألوفة ماتت

1- المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

2- المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

واندثرت، وكلما خرجت عن دائرة التقليد تجدّدت وتطوّرت. وبهذا التجدّد تحيا اللغة وتسمو. وفي هذا يكتب أدونيس: "هكذا يؤمن الشاعر العربي الجديد أن على اللغة أن تساير تجربته بكل ما فيها من التناقض والغنى والتوتر. وهو في ذلك يفرغ الكلمة من شحنتها الموروثة التقليدية، ويملؤها بشحنة جديدة، تخرجها من إطارها العادي ودلالتها الشائعة".[1]

لا تبقى اللغة حيّة إلا إذا أفرغها الشاعر من الموروث التقليدي، وأعاد ملأها وفق اشتغال متجدّد، يضفي على الكلمة نسقَها المغاير والمختلف في آن، وذلك بحرية الخلق وتفجير طاقة الجمال الكامنة في اللغة عبر مسارين اثنين: الخيال والجرأة، اللذان يخرجان الأشياء عن طبيعتها عبر الاكتشافات اللامحدودة الكامنة في طاقة اللغة. على هذا الأساس، تكون للشاعر "حرية أن يتصرّف، لحظة الكتابة، كما لو أن اللغة ملكية خاصة له، يعمل بها من غير الخضوع لوهم أية سلطة تعترض على ذهابه الإبداعي وخروجياته عن مألوف النص".[2]

إن الخيال، وهو ينقل الأشياء بطريقته الخلاّقة، دون خضوع ودون امتثال، يعمل على خلق نسق جديد للغة، عبر شحن الكلمات بدلالات جديدة تخرج عن المألوف، وفي الآن نفسه يفتحها على

1- قاسم حداد، ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر، م.س، ص 24.

2- أدونيس، 1989، ط2، الشعرية العربية، بيروت، دار الآداب، ص 70.

لانهائية المعنى. فليس الخيال هنا شيئاً منفصلاً عن اللغة بل هو مرتبط بها وبشسوع دلالتها، ذلك أن "الخيال يشبه الرحم: كما يتكوّن الجنين في الرحم، تتكوّن المعاني في الخيال، وتتشكل بصور مختلفة. هكذا ينقلنا الخيال من المعلوم إلى المجهول".
من هنا، فإن اللغة تغدو بالخيال خلقا شعرياً له تعدّده الدلاليُّ وله معناه الواسع، الذي يخرج فيه عن الخضوع لوهم السلطة والامتثال للموروث التقليدي. ذلك أن الخيال يسعى إلى نقل الأشياء بطريقة جديدة ليعْبُرَ بها من المعلوم إلى المجهول الشعري. وبهذا المعنى تصبح اللغة، كما يتصوّرها قاسم حداد "حيّة مثل الإنسان".

خاتمة:

يظهر لنا، في ضوء ما تقدم، أن تحديث النص الشعري، لدى الشاعر قاسم حداد، قام على تصوّرين متوازيين: تصوّر أول توجّه نحو تحديث القصيدة من حيث الشكل، فيما التصوّر الثاني ذهب إلى تغيير الصورة البدوية التائهة في الصحراء وإبدالها بصورة لها دلالات إنسانية أوسع.
بهذا المعنى، فالشاعر اتخذ من الأصوات الشعرية بُعداً دلالياً له امتدادُه العميق في التجارب الإنسانية القائمة على مرتكز رئيس يرى أن الكتابةَ مشروعٌ شعريّ ينهض على أساسين اثنين: أساس

المتعة، وأساس إخراج اللغة عن قول ما لم تقله اللغة العادية، وبالتالي يمكن عدّ تجربة قاسم حداد تجربة ترقى باللغة إلى خلق علاقات جديدة بين الأشياء، وهو ما دفعها لأن تكون مشروعاً تحديثياً مستمرّاً لا يقف عن التجديد ولا يحيا إلا باستشراف المستقبل ونسيان الماضي.

وجع قاسم .. الأصل والصور

محمد العباس

تصدعات قاسم حداد الحاضرة كتعويذات أيديو/ كاليغرامية، لا تحاصر وجوه إبراهيم بوسعد، بقدر ما تشدّها وتعاضد انتحاءها الرؤيوي. فهذي الوجوه التي تؤرجح أحداقها في زجاج الفضاء تهتدي لوجهتها بنص قاسم، وأحياناً تحتله، ليتبعها في مفصل يتعادل فيه فعل التخليق الفني؛ تنتأ الشخصية بصمتها، وتنعدم فيه الأنا الصريحة، فيما تنفرز نكهة اللون الفني، وخضّة المفاجأة تسائل الوجوه عن شهوة الأصل، ومكمن الصدى؛ النص أم الشكل؟ السؤال هنا لا يفاضل، إنما يحايث الفعل الإبداعي بما أجهز على الاعتيادي منه. فالعمل الخارق شخصاني بالدرجة الأولى، وكلما انبثق العمل من نزوة فردانية، كان أكثر جوهرانية وغنى. فكيف احتشدت في ذلك المرتقى أنوات لونية، وحرفية، ونغمية، وتوحد الإحساس في ما يشبه الألفة؟

هنا سر الصدمة الجمالية. فوجوه إبراهيم بوسعد المتبائسة لا تتشبّه بوجوه قاسم الحائرة، إنما تتعمد مفارقتها، ومنابذتها، وإن تماهت معها شكلياً، ربما اضطراراً، أو ربما أخذت على حين غرة. ففي نص قاسم بؤروية جاذبة لا تغلفها الحواس في كل مفاصل

العمل، تتأسس نصياً على ديناميكية ضمائرية (نحوية/ إنسانية)، مصعدة فرضت نبرة أدونيس، وطقسية عبدالله يوسف، وحتى موسيقى خالد الشيخ الذي ولّف مجموعته كورالياً لتناسب الأصل الأوركسترالي الذي يستبطن نص قاسم.

ومرة أخرى، يضيع الأصل والصدى، إيهاماً تنعدم التعارضات في ما يشبه الترضية. وجوه بوسعد التي صممت هيأتها من إحالات كنيسة صريحة. هل غرر بها قاسم فاستمدت قسماتها وهماً من تمتمته، أرشح أكثر الأعضاء كنيسة الجسد، وصمتها من الكفن المنتخب، ومن زينة الضريح، والتفاتاتها من الجثة التي تدير رأسها ناحية المشهد، وانكساراتها من دلالة الحزن، وزينة الأمل، وعتمة خلفياتها من صباح الليل؟

ربما، ففي ذلك الفضاء الجنائزي أسس خالد الشيخ ميلوديته أيضاً، حيث الحس الكانتاتي المدوي، وانتحابية الأداتية والأوراتوريوية، وعليها ابتنى جمله اللحنية، أي على تعبيرات النص الانفعالية، حيث راوح بين الاكتئاب الحزين، والانفعال النشط، تدفق في رقة وحيوية وخفة، أبطأ وأسرع في الأداء، مال إلى البطء، واشتد بمنتهى القوة. إنها موسيقى معتقة، تنتمي إلى تلك اللحظة الممتدة في الزمن، موسيقى معتمة، كثيفة الظلال، تستمد خضتها من نص متغالق يتخفف من رنين الكلام الميت.

هكذا هو نص قاسم الذي طابقه خالد الشيخ بكفاءة، والشي

نفسه اقترب منه عبدالله يوسف بتشكيلاته السينوغرافية التي تشبه المتاهة، تضيء الوجوه، فنقلب أبصارنا بحثاً عن مكمن الضوء، بعضه يسقط من خارج المشهد، والبعض الآخر يشع من داخل الوجه. نفس التكنيك الذي يخبئ به قاسم مراداته وإشراقاته داخل النص، المتاهة مبعثرة، تضيق وتتسع، تشبه إلى حد كبير انفراط نص قاسم النثري في مراوحاته بين التنبّض والتيبّس في اختناقاته وانفراجاته.

هذا التطابق الشكلاني قد يوحي بأن الصدى قد طابق حواف الأصل، أو على الأقل أجبره على التضاغط والاحتكام إلى اللفظ. هل اختزل نص قاسم في بعده الابتئاسي؟ إن هذا النص الموجع حد التيه، لا يقبل التخفيف من الفجيعة. أوليست الأعمال الفنية العظيمة تنبثق من ذوات واجهت الخطر، ووصلت بتجربتها إلى النهاية القصوى، كما يقول ريلكه؟ إذاً، فالسؤال -مرتداً- كيف أسلم قاسم وجعه، أو بالمعنى الفني، أصل صورته الشعرية إلى بوسعد والشيخ؟

لا شك أنهما تجاوزا ملفوظات النص ونظامه اللغوي إلى ما وراءه، أي إلى خبرات قاسم الحياتية، وربما إلى نياته، بذلك التقنّع الذي استنبت بوسعد ارتعاداته على الوجوه، وبفجائعية صخب الريكيم الذي هندس رجفته الشيخ، قد طالا وجع قاسم، وإن لم يكن ذلك هدفاً نهائياً يستحث الأداة الفنية، ولكن لكل عمل ركن

ينتبذه، نواة يستند إليها، هي هنا وجع نص قاسم. ففي العمل وحدة عضوية نابضة، تستمد براعتها من الصيغة التغالبية التي تمد ظلها بين آونة وأخرى، لتعلن استقلالها وكفاءة أدواتها.
قاسم يُشَعرِن الفجيعة، يرَونِق القبح، فارس يفضح عطالته في الميدان، فيستعيض عن رخاوته بهذا النص، الوثيقة المصعدة جمالياً، أي قطاع عرضي للنص ينبئ عن اختزانات الألم المتأججة، بحيم يسمونه بلاداً، ما إن تقول بيدك حتى ينالك القصل، هنيئاً للذي يلهو به يأس، انتظر أيها الفارس الرخو، هذه الوجوه الجميلة تعرفها، فانتظر، هذا الهزيع الأخير من الوقت، هذه الجهات الكثيرة محصورة في هزيع من الموت، طير الروح ينتظر احتمالاً واحداً للموت.
لا مفر إذاً من الواقع، مما نرى ونسمع. نسيان الوجوه الجميلة خيانة، تلك التأوهات الضاجة بالحسرة حدث واقعي. هذا ما يقرره النص/ التاريخ. إذاً فهي بالضرورة في حالة وعي، حسب لوسيان غولدمان، وقد حفرت توجعها باليأس والموت في ملفوظات قاسم، وفي اللا شعور الفائض على جنبات الكلام.
وتبقى مزاوجة النيات، من غرّر بالآخر؟ لنص قاسم منطقه الداخلي، قانونه الجمالي، ولوجوه إبراهيم بوسعد هيأتها الشكلية، وهيئاتها الجوانية المملاة من صرامة الصنعة الفنية. الوجع الكبير يحتاج إلى انتصابات مهيبة، إلى وجوه أشبه بالخرائط، يحفر فيها

الهم. تلك هي وجوه بوسعد، الذي يقابل مستويات الألم في نص/ روح قاسم بالتفاتات أمامية وجانبية، يبالغ في احترامها، يستفرغ النص من لهاثه وتشظياته، ينشؤه بتوليفة فنية أشبه بالإنشائية التركيبية، فهذا الفعل الفني المفاهيمي يلائم الوجع حقاً، فهو فن اللحظات القلقة والنوايا البعيدة.

يستحوذ على منطوقه، ليبثه شكلاً يوائمه بالصمت المهيب على الوجوه والهيئات التي تعلن الموات والبؤس؛ بتجميد الزمن في النظرات المتحجرة، بالاختزال القامع للسرجية، بحواريات الصمت بين القامات المتطاولة، بالانفكاك من الحسية، ومجافاة التصويرية، بالانزلاق خارج جمالية النص إلى روحه، إلى متمنياته البعيدة، بيباس الخلفيات الرقيمية المطلة على هوة التاريخ، بمسرحة اليأس سجناً، والمصير ضريحاً.

هكذا تمارس ريشة إبراهيم بوسعد هذيانها، لتتجاوز حسية المأساة، ولتخترق تأهبات النص العقلانية؛ تهرب من النص إليه، تقوض المعضلة الشكلية، تجترح أنماطها المضادة العيون، ترتد للداخل لتشيد جدلها، أو تشابكها المعقد بين المدرك وما يمكن أن يتشكل. تنضب الأشكال لتحلق بسرابية النص المتصوف، تجهد لمشاكلة الجسد الذي يهوي، فتنهره الروح الأنا التي تدخل غموضها، ولا تتوضح، تقترح بحدسها ما تعتصره من نص قاسم، انبثاقات تتشيأ شكلاً. فهذا هو مضمارها، فضاؤها الذي تتمظهر به، ولو إجرائياً.

جمهورية قاسم حداد.. بيت شعر أم خرابة نثر؟!

محمد العباس

بعد عشرة أعوام من الإقامة في جهة الشعر، يمكن القول إن قاسم حداد اقترب بموقعه الاستثنائي مما سماه هربرت ماركوز الطابع الإثباتي للثقافة، الذي يوائم بين المتعة والضرورة، أي الإبقاء على الإنسان العربي داخل خبرته الأنطولوجية القائمة على ديمومة الإحساس بسحرية الوجود، أو إتيان الحياة بمزيج من الفكر والكلام كما تمثل في الشعر بما هو سقوط عمودي داخل الذات بمظلة اللغة، وذلك من خلال حفر حداثي أولي في الثقافة الاتصالية التي تقوم على مصالحة إشراقات الخيال بالعلم، لتأسيس قاعدة تفاعلية في مجتمع التواصل الإلكتروني الذي يقيم صلاته البشرية أو بعضها على أساس من الممازجة بين التقني والثقافي، كما يوصي لوسيان سفيز.

لا أظنه مجرد انتقام شعري إلكتروني من مقولات نهاية الشعر، وموت ديوان العرب، والتبشير بزمن الرواية. فالموقع مستبطن بخطاب جمالي لا ينهض على التدافع، بقدر ما يحرّض على التكامل، أو هكذا قاربت انبثاقته الأولى؛ كمنبر للتنادي الشعري، كما أوحي عنوان الموقع لحظة انطلاقه، فيما بدا مشروعاً فردياً، أو ربما

مراودة دون كيشوتية، فأحدث فجوة حوارية في مقولة النهايات التي طالت حتى الشعر، وذلك بتصميم جهة جمالية معرفية لتعاطي الشعر، ومايتداعى عنه من الحب والحياة، رهاناً على النص بما هو تجربة ظاهراتية للحقيقة عبر اللغة، التي يعادلها هيدجر بالأرض أو المستقر.

هكذا صارت جهة الشعر، بما تراكم فيه من بيانات الشعرية العربية والمغاير، من الدراسات، والنصوص، وأنطولوجيات الأجيال والأقاليم الجغرافية، الموقع الأهم في مفضلتي حسب التعبير النِتّي. كما أصبح دار إقامة لزمرة ممن كانوا يباهون لحظتها بذئبية مستعارة، ولم يكن بمقدورهم حينها إلا ترديد صدى عواء قاسم المجازي في دفتر الزوار، دون وعي حقيقي بما عناه بذلك العواء الإلكتروني كفعل تزميني، خصوصاً أنه جاء ريادياً، وفي لحظة كان يتهجى فيها الإنسان العربي ألفبائية الشبكة الإلكترونية، ولم يكن بوسع تلك الذوات الاستلحاقية قياس المسافة المتوجب تعنيها لمماهاة الثقافة، كبنية فوقية، مع ما يقابلها، كبنية تحتية، للوصول إلى الما بعد الحداثي الذي يقر حتى بالهامشي والسوقي.

والأهم أنه بدأ حينها محاولة جادة لإحداث أكبر قدر من التطابق بين معنى جهة الشعر، كموقع معني بالمعرفة والصنعة الشعرية، وبين حداثة شكله على قاعدة جمالية تراهن على المضمون، كما يبدو من المتاهة الآخذة في التمدد أفقياً وعمودياً، وذلك في حيز

افتراضي يتجلى كأبرز دلالة من دلالات العولمة، وتمازج فيه معطيات الترفيه والتعليم، فيما صار يعرف بالأديوتايمنت، أي كل ما يتعاضد فيه من الوسائط الاتصالية، بوسائل التثقيف والترفيه الإلكتروني، داخل معادلة تفاعلية تقوم على وعي إنساني أحدث لطبيعة العلاقة بين التكنولوجيا والثقافة والمجتمع، أو ما حاول قاسم مفهمته بسريالية محدثة، وسماه علاج المسافة.

ذات خطفة رومنطيقية، أوصى هولدرن بالإقامة الشعرية على هذه الأرض، وقرر العيش في ظل معلم الإنسانية، وكان يعني الشعر. ويبدو أن قاسم حداد أصغى جيداً لنصيحته، أو هذا ما حاول اختباره، إنساناً وشاعراً. فهو يجيد امتصاص مآثر آبائه الشعريين حتى آخر جد.

ويعي أن الإشاعة المجازية القائلة بأن آدم هو أول الشعراء هي فرضية جمالية، اخترعها الإنسان لتجميل العالم، أو شعرنة الوجود بمعنى أدق، ويمكن أن تكون صحيحة، بل ينبغي أن تتحقق، ولذلك قرر أن يعيد سلالته، أي أبناء آدم، إلى جنة إلكترونية بديلة، وهو ما يفسر انغرامه بمفردة الجنة، واستبساله في مناداة الشعراء الناس للمثول أمام أحاسيسهم، وتنصيص وعيهم وعواطفهم. ففي الحب -برأيه- شيء من الجنة، بما هو المعادل للفطرة، والغريزة، والعبقرية.

وعلى عكس أفلاطون، الذي طرد الشعراء من جمهوريته، ربما

لمعرفته بأن الفلسفة لا تقبل أن يدانيها إلا الشعر؛ ناداهم قاسم إلى جمهورية جهة الشعر، ووعدهم بديمقراطية ممرودة بحداثة، تعني أن تتحمل الذات الشاعرة وزر اعتقاداتها، وطيش عباراتها، وأن تتقن أيضاً المجازفة بالانحراف لفظاً وفكراً عن عفن اليقين، حسب التهور النتشوي في تعريفه للشعر. وعلى هذا الميثاق الضمني، تولدت الرؤية العصرية لجهة الشعر، أي كمعادل إلكتروني لبيوتات الشعر المشاعية، التي يتحقق بموجبها، وفيها، عصر الجماهير، ويعاد تعريف الثقافي خارج محدودية وتقليدية المرجع الفلكلوري للعادات والتقاليد، إلى أفق التعدد والاختلاف والتنوع، كما تفترض العولمة وتشترط على كائناتها الكونية الجديدة، بما يعني أنه أراد بتلك الخطوة الاستشرافية التأكيد على حقيقة التناسب الطردي بين الوعي البشري ومنتجاته المادية، وأن ذلك الوعي يتناغم مع الواقع، في علاقة جدلية أشبه بالتلازم البنيوي.

عند دخول الغابة، من العبث محاولة إحصاء عدد الأشجار، أو التعويل على قامة الشجرة، أو حتى منسوب اخضرارها لإقرار شجريتها، لأن المعنى يكمن في مكان آخر فوق الحواس، أو تحتها ربما. كذلك في جمهورية قاسم؛ يبدو من المستحسن عدم محاولة عد الشعراء وفق معيارية خارج الشعرية، أو ما يمكن أن يغترفه أحدهم من أقصى قاع للبئر اللغوية. فجهة الشعر منبر واسع، وعلى درجة من التصالح مع كافة أشكال التعبير الإنساني، وأبعد ما

يكون عن توثين النوع الإبداعي، أو البحث عن وحدة الصوت الكمية، أو حتى تقصّي طهرانية الذات الشعرية، والانهمام بِتصنيفها في جدول طبقات الفحول ومادونها. فهو فضاء معولم، يهب صوتاً لكل فرد.

وهكذا صار جهة الشعر الفضاء الأرحب لما يمكن اعتباره خرابات النثر. ففيه يمكن التماّس برهافة سوسيو شعرية، بقصيدة الحانة العراقية، والإصغاء إلى أنين قصيدة الزنزانة السورية، والتسكع في قصيدة الحارة المصرية، وتأمل ما نسيه شعراء الخليج من أصابعهم ووجوههم على طاولات المقاهي، وما بدده المغاربيون في منفى اغترابهم الروحي والجغرافي، وما عاشه اليمنيون، فقراً في الشارع وشعراً على الورق، وما تركته الحرب الأهلية اللبنانية من ندوب في أجساد ونصوص اللبنانيين، وما يراود به الفلسطينيون أنواتهم الصغيرة للفرار من الفلسطنة المغمسة بذل الأبواب والسلطة السياسية الفاسدة، كما تفترض سوسيولوجيا المعرفة في شقها الشعري تحديداً، حيث العلاقة التزامية بين المعرفة والأطر الاجتماعية.

ذلك لا يعني أن جهه الشعر موسوعة تجميعية كـ"قضاء تداولي"، وقد صمم كما ينم وعيه، ولا وعيه، لتحرير النص الشعري من ذاكرته الانفعالية، وتصعيد الوعي به، وإن لم يصل إلى المستوى "التفاعلي" الذي حاول قاسم منذ مدة لتحدي هشاشة الكائنات

الافتراضية بمخلوقات حقيقية محقونة بالرغبة الشعرية في الحياة، تراهن على أن تعيش القصيدة، وتجادل بمادية حضورها، ولا تكتفي بمجرد تدوينها، أي أن يتأهل "جهة الشعر" كوثيقة جامعة للوعي الشعري العربي، لا مجرد دليل لغوي أو عاطفي على نزوات فردية.

ويبدو أن التحولات الدراماتيكية داخل اللحظ الإلكتروني قد جعلت "جهة الشعر" يخضع لخاصية الأواني المستطرقة، إذ لم يعد يسجل اختلافاً نوعياً عن المواقع الأخرى، إلا بمقدار تمدده الأفقي، وتجديداته الشكلية، وكأنه قد قبل التحدي بالوصول للاعتيادية والاحتشاد بكلام يومي يتشبه بالشعر، إذ لم تعد له معيارية استثنائية تكفل له التحقق في جوهر الشعر، ربما لأن قاسم "الأب" انفصل عن جهته، وابتعد أكثر مما ينبغي عن المواقع، مدعياً -ولو بشكل مجازي- مهمة الناشر، وإن لم يتخلّ عن لمسته الشعرية، حتى في أدق تفاصيله، إلا أنه نأى بما يكفي لتضييع بصمته ومزاجه الخاص، خوفاً من خريف إلكتروني قاحل ربما ينتاب البطريرك كحتمية بيو- إلكترونية، ويطال حتى المواقع، فلا يجد الجنرال حينها من يكاتبه.

ولأن جيل الغضب الإلكتروني الذي لا يعرف من ذاته إلا مظهراً أحادياً، ويمتلك من الرغبة في الحضور والدراية والفطنة الشعرية، استطاع أن يفرض شيئاً من اشتراطاته على الآباء، واستطاع أن

ينهك الكثير من المواقع، بما في ذلك "جهة الشعر"، بالباهت من الحضورات والمكرور من النصوص المعاد نشرها حد إمراض المتلقي بالمنمّط والمتشاكل من النصوص، وتحويل أفضل المواقع إلى ملتقيات للتعارف والعلاقات الاجتماعية، وتكريس الأبوات الجديدة بمجانية وسخاء غير مبرر، أو هذا هو منطق الجمهورية؛ حين يتنازل الأب الروحي عن مهامه الميدانية، ويقبل بامتياز الأبوة الفخرية، كما تختصر بصورة رمادية معلقة كذكرى لمبشّر خرافي بالديمقراطية.

جهة الشعر، لا يعكس إذاً وعي قاسم الشعري، واستراتيجية حضوره الثقافي وحسب، بل هو ترمومتر الشعرية العربية الآن. وبقدر ما تولد كحلم فردي، واستطاع تشييد نفسه بنفسه للذهاب بالشعر، وفيه، إلى أقصى جهاته؛ هو أيضاً نتاج قضاء إنساني مشترك، ووراءه بالتأكيد فاعل جمعي شديد الصلة بدستور ثقافي ضمني، إذ جاز ربط هذه الأثر الإبداعي بمنتجه، وعدم فصله كموضوع عن بيئته، بمعنى أنه مظهر من مظاهر فضاء عمومي موحد ومشاع، حسب هابر ماس، يحق لكل فرد فيه -كمكان رمزي- إنتاج المعلومة واستهلاكها بحرية فائقة، أو هكذا قاسم جمهوريته للتأكيد على لا محدودية القيمة، بما هي حالة من التبادل المعرفي والشعوري لإنتاج واختبار منظومة جديدة من القيم في حلقة أحدث الفاعل.

ولكن يبدو أن الإفراط في تبديد القيمة التفاعلية قد أدخل "جهة الشعر" في ما سماه إدغار موران انفلات الفعل عن مقاصده، أي أن التنادي الجماهيري القائم على عذرية التبسيط، وتجريد النص حد إفراغه من المعنى، والتعاطي الاستخفافي بالقيمة الشعرية، جعله يدخل في كون التفاعلات التي يصعب ضبطها، ما لم تتم دراسة فاحصة للانزلاقات، وما تخلخل من عناصر النظام الذي جعل الموقع يكتظ بالنصوص والدراسات العائمة، ويفتقر إلى معنى الحياة، بمعنى أن الأوان قد آن للرد الجمالي على تلك المتوالية من المصادفات، وإعلان جمهورية "جهة الشعر" الثانية، بميثاق جماهيري متجدد، يخاطب في الإنسان إحساسه الشعري بالوجود، ويراعي التحولات المتلاحقة داخل اللحظة الإلكترونية.

قاسم حدادِ في كتابه الجديد
"لستَ ضيفاً على أحد"

محمد شمس الدين

في كتّاب قاسم حداد الجديد "لستَ ضيفاً على أحد"، من إصدار المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بالاشتراك مع بيت الشعر، مركز الشيخ إبراهيم بن محمد آل الخليفة في البحرين (2007م)، يتصاعد لهب القصائد من حطب السرد. فأسباب القسم الثاني من الكتّاب، وهو بعنوان "لست ضيفاً على أحد"، موجودة نثراً وفقرات على هيئة محطات زائر إلى برلين في القسم الأول. فالكتّاب تم إنجازه في برلين يونيو 2006م، خلال زيارة ضمن برنامج "ديوان شرق غرب"، الذي ينظمه معهد غوته. وعلى ما جاء في الصفحة الأولى من الكتّاب، فإن هذا البرنامج يعمل على ترتيب زيارات مشتركة متبادلة بين كُتّاب من المشرق (عرب، إيرانيين، أتراك) وكتّاب ألمان، لإقامة عدد من الفعاليات المشتركة في بلدي الكاتبين، ويترافقان في جولتيهما الألمانية والشرقية، ويكتب الاثنان ما يريدان بحريتهما المطلقة، وتتولى الجهة المنظمة ترجمة ما يكتبان في ألمانيا ونشره. كان زميل الكاتب في التجربة الكاتب الألماني إيليا توريا نوف، الذي يحظى بقصيدة في القسم الثاني من كتّاب قاسم حداد.

ديوان شرق غرب إذن ديوان تدريبي ألماني لمعهد غوته، لتوليد تفاعل ثقافي بين ألمانيا والشرق على تنوعاته. والعنوان، كما هو واضح، مأخوذ من تجربة الشاعر الألماني غوته في انجذابه للشرق عامة، وللإسلام خاصة، وللرسول الأعظم بشكل أخص، حين كتب ديوانه الشهير المسمى الديوان الشرقي للشاعر الغربي. يقول قاسم حداد في كتابه إنه، من خلال احتكاكه ببعض المثقفين الألمان، تبين له أن ديوان غوته المذكور معروف ومنتشر في البلاد العربية والإسلامية، أكثر مما هو معروف في ألمانيا، وهي ملاحظة تشير إلى تغير الأحوال والعلاقات والمفاهيم بين عصر غوته في القرن الثامن عشر الفائت، والعصر الراهن في مطلع الألفية الثالثة بعد الميلاد، فإن علاقة ثقافية، متينة وخصبة، لم يظهر أنها تكونت من خلال كتاب قاسم حداد، بين ثقافة عربية مشرقية معاصرة، وثقافة ألمانية معاصرة؛ كل ما في الأمر زيارات متبادلة، تظهر مختصرة وتجريبية (بين ثلاثة أسابيع وشهرين)، تحصل بين كتاب ألمان وآخرين عرب، أو إيرانيين أو أتراك، يترافق في كل منها كاتب ألماني وكاتب شرقي، يتحاوران (غالباً من خلال وسيط مترجم) ويزوران معاً معالم، ومتاحف، ومراكز ثقافية، ويعقدان ندوات مشتركة، حيث يقوم المترجم بدور أساس في جميع التجربة.

تولى مترجمون، من بينهم خالد الخطيب، وليلى الشماع، الترجمة الفورية للقراءات المشتركة خلال إقامتها في الصالون الأدبي في

برلين، وفي مبنى أكاديمية التبادل الفني الألماني DAAD، وشارك بنحو فعال المترجم الألماني "جونتر أورت" الذي يعد من أشهر المترجمين الفوريين. يذكر أن ليلى الشماع قامت بترجمة أعمال أدبية وروائية متنوعة من العربية للألمانية، من بينها كتاب قاسم حداد المسمى "ورشة الأمل". ونعثر على تناول سريع لأهمية الترجمة كجسر للتواصل بين الثقافة الألمانية، والثقافة العربية، لكن: كيف يتم ذلك؟ ومن يقوم به؟ ومن يختار ماذا؛ من الكتب والمؤلفات على اختلاف أنواعها، وأصحابها، وعصورها، من روايات، ودواوين شعر، وكتب نقد، أو فكر، أو فلسفة.. إلخ؟ هل ثمة هيئات متخصصة للترجمة، أم أن من يقوم بهذا العمل الجليل والضروري أفراد ومتطوعون؟ ثم ما هي قيمة ما تم إنجازه في هذا المجال؟ كل ذلك بعض من أسئلة، لم يهتم بها الكاتب (ولعله ليس من أصل تجربته في هذ المجال)، إلا أنها تبقى جوهرية في مشاريع التبادل الثقافي بين اللغات.

كتاب قاسم حداد قسمان: قسم أول سردي على صورة فقرات، ومقاطع وصفية قريبة من يوميات شاعر عربي بحريني أقام لثلاثة أسابيع في برلين (في منزل يقع في الطبقة الرابعة والأخيرة من مبنى في وسط العاصمة، غير مزود بمصعد...) حمل قاسم رحله على كتفيه، وصعد إليه، نزل مرات عديدة، واستشرف من شرفته خضرة الأشجار الطاغية التي اقتحمته في أعاليه...

وتجول مع مرافقه توماس هارتمن (مدير برنامج شرق غرب)، ومع شريكه في التجربة إيليا توريانوف في برلين، حيث السور القديم المهدوم، ومعالم المدينة، وبعض متاحفها، ومراكزها الثقافية، وزار للتأمل في أنصاب جيا كوميتي العادية الضارعة المنجردة، "أجسام جيا كوميتي تفتك بك" على ما يقول، وتواصل مع الرسام السوري المقيم في برلين من خمسين عاماً، مروان قصاب باشي، ومع وجوهه المفلطحة المأزومة، المقهورة والشرسة، ومع أصدقاء آخرين ألمان، أبرزهم شريكه في التجربة إيليا توريانوف، الكاتب والرحالة صاحب كتاب "جوامع العالم".

الجوهر في الشعر

أهم ما في كتاب قاسم حداد، الجزء الثاني، وهو يضم مجموعة النصوص والقصائد المجموعة تحت عنوان "لست ضيفاً على أحد". ويتبين للقارئ أن القسم الأول السردي الوصفي السريع، ليس سوى توثيق وإشارات من رحلة الشاعر التجريبية إلى برلين، وكان في الإمكان استبداله بمقدمة نثرية طويلة، إذ الجوهر يبقى قائماً في القصائد. ونكاد نلاحظ أن لكل مقطع نثري سردي في الجزء الأول من الكتاب، قصيدة توازيه في الجزء الثاني، لكن جوهر التجربة وزبدتها كلها في الشعر. فمقطع البداية، وهو (كيانك الهش في القطارات)، يوازيه قوله في قصيدة (الأب):

”القطارات ذات الحديد، الحزين/ ستخطفني بغتة في غموض المطر“؛ والغربة التي وصفها نثراً في مقطع (ترك البيت) لها ما يوازيها في القصيدة نفسها: ”ها أنا/ بعد بحرين تنتابني يا أبي مثل برق بحارك فارأف بطفلك“، والتوابل الهندية التي يصف حبه لها وبحثه عن مطعم في برلين يقدمها، ترد في قصيدة (لست ضيفاً على أحد)، حيث يصف مطعم كودم ووجبة العشاء: ”يأتي نحاس الطواجن مكللاً بالبهار، وباللؤلؤ البسمتي من الأرز“. ولا اكتراث برلين به، وشعوره بأنه ليس ضيفاً على أحد، يرد نصاً في القصيدة آنفة الذكر، و”عزلة الطابق الرابع الذي أسكن فيه“ ترد أيضاً في القصيدة (بيت يختار عزلة الطابق الرابع)، والسفر وغربته في نص (حرية الريح)، وصباح برلين المتجهم الموصوف نثراً يدخل في قصيدة (بورتريه للصباح): ”الصباح هنا لا يتبع الشمس/ صباح أكثر حرية من الشمس“، كذلك قاع برلين الغامض، وبرلين الخضراء، وبرلين المشطورة بالسور: ”لم تكن المدينة بنت الخطيئة/ الخطيئة في الناس قبل السور وبعده“، والخضرة التي يصف لفحها له لأول مرة حين فتح شباك غرفته في الطابق الرابع، يعود إليها في النصوص، ويستولد منها أكثر من مقطع، في أكثر من نص. هو يقول في قصيدة بعنوان (ليلها): ”برلين محروسة بالكلوروفيل بالأخضر الفائض، المستهام/ بالبحيرات والانسجام“.
وفي (أخبار الغابة) يكتب: ”بين كوخك والكوخ الذي يليه/

مسافة يتكفل بها الشجر"، ويصغي للصراخ الصادر من جذور الشجر "مستغيثاً بالمياه الخفية". أما سور برلين الذي كان يقسم المدينة إلى قسمين، والذي هدمه الشعب، وتوزعوه، أو وزعوه هنا وهناك، فإن قاسم حداد لا يكتفي بوصفه، ووصف آثاره وبقاياه على الأرض، وفي نفوس البرلينيين، نثراً وملاحظات، بل هو يدخله في نسيج قصائد، ومقاطع من قصائد مشحونة بالتعبير والدلالة. يقول في قصيدة (ليلها): "السور إرث الكوابيس"، ويشير للإرث المزدوج للمدينة متمثلة بسورها في قصيدة (كائنات المكان)، يقول: "ورثنا مدينة مشطورة الدلالة تتفصد بالقواميس/ وتقصر عنها المعاني: نحن إرث الجغرافيا وخزائن التاريخ".

ثمة إذن قبل السور وبعد السور، قبل/ بعد برلين "كأني أقسم جسمي على آخرين". ثمة إذن حكمة المكان التي يعرفها الشاعر من خلال انتمائه للبحرين، الجزيرة، حيث حكمة الموج والصواري والسفن... الصراع والرحيل، والتشبث الأخير برقعة اليابسة في محيط المياه. إذن ثمة أيضاً حكمة لبرلين المكان، مثلما هناك حكمة لأي مكان في العالم.

"ليس ثمة حكمة واحدة
لمكان واحد
ثمة أمكنة لا تحصى
وحكمة واحدة

حينما تكون
أنت في مكان الحكمة".

لقد سبق لعباس بيضون أن كتب "قصائد برلين" من خلال تفاعله مع هذه المدينة، وها هو قاسم حداد يكتب "لست ضيفاً على أحد".

ورشة الأمل

جابر عصفور

فرحت بكتاب قاسم حداد ورشة الأمل سيرة شخصية لمدينة المحرق (المؤسسة العربية) لأكثر من سبب، أولها أن الكتاب سيرة ذاتية، وأنا من عشاق السيرة الذاتية التي تغوص في التاريخ الشخصي لأصحابها، وتتيح لهم وللقراء أن يستجلبوا ما فات من سنوات العمر، مسترجعين أزمنة التأسيس ومحطات التحول بواسطة الذاكرة، التي هي مبدأ الحركة ومنتهاها في الفعل الدائري لعملية الاستعادة، التي تضع فيها الذات تاريخها موضع المساءلة، وذلك من منظور الحاضر الذي يستدير إلى ماضيه كي يتعرف على البدايات التي أدت إلى النهايات، والمقدمات التي قادت إلى النتائج التي اصطدمت بشروط الضرورة، فاستعانت عليها بحرية التذكر الذي هو انعتاق من أسر الحاضر الفردي والجمعي، ومواجهة له، بما يدفعه إلى الأمام صوب أفق واعد من التحرر. ولذلك تظل كتابة السيرة الذاتية فعل تعرف بامتياز، ومرآة مزدوجة، سواء من منظور الأنا التي تكتبها، أو منظور الأنا التي تقرأها.

وثاني هذه الأسباب، أن كتاب قاسم حداد سيرة شخصية لمدينة المحرق، العاصمة القديمة لدولة البحرين، وهي واحدة من المدن/

الجزر المنسية في ضجيج العواصم العربية الصاخبة لكل الأضواء، وذلك بما يلقي بعتمة عدم المعرفة على الجزر الصغرى، والفضاءات المنزاحة الهوامش، بعيداً من سطوة المراكز التي تحول دون عدالة التوزيع الجغرافي للمعرفة. الطريف أنني نسيت طوال تجوالي في المحرق أن أسأل عن أصل اسمها، وهل له علاقة بالحرق، أم بشخصية من شخصيات التاريخ الأسطوري العربي القديم. فالمحرِّق (بكسر الراء المشدة) صنم كان بسلمان لبكر بن وائل وسائر ربيعة، وكانوا قد جعلوا في كل حي من ربيعة له ولداً. أما المُحرَّقة (بالضم وتشديد الراء المفتوحة) اسم مفعول من حرق إذا بالغ في إحراقه بالنار، وهي قرية باليمامة، من جهة مهب الشمال من حجر اليمامة والعِرْض (بكسر العين، وسكون الراء) في هب الجنوب منها، وترجع التسمية إلى صراع بين أولاد عبيد بن ثعلبة الذين تقاتلوا على ملك أبيهم بعد موته، بما أدى إلى إحراق قرية البادية والشاطئ على السواء، وذلك في يوم من أيام العرب التي ذكرها الأعشى في شعره. ولست متأكداً من سلامة التفسير الذي ذكره ياقوت الحموي في كتابه "معجم البلدان"، فالتسمية لا تزال تحتاج إلى تحرير وتدقيق من أبناء أو بنات "المحرق"، الجزيرة، القرية، المدينة التي أحببتها لحبي تاريخ أهلها الثقافي والقومي.

وآخر أسباب فرحي بكتاب قاسم حداد "ورشة الأمل"، أنه سيرة شخصية للمدينة التي أسهمت في تكوين ملامح قاسم حداد الطفل،

الذي انطبع بطابعها، خصوصاً حين قاده فضاؤها المفتوح على البحر من كل اتجاه، إلى الانفتاح الباكر على العوالم المحيطة، التي قادته إلى الشعر، وفتحت له أفق الحوار مع شعراء الحداثة العربية المحيطة الذين سبقوه، فكان ولا يزال مع عبدالعزيز المقالح، اليمني، أهم شاعرين حداثيين في منطقة الخليج وشبه الجزيرة. ولا أذكر الآن من منهما عرفته قبل الآخر، لكن المؤكد أنني أنطوي لكليهما على المحبة نفسها؛ لدماثة الخلق، وصفاء النفس، والتقدير نفسه للإنجاز الإبداعي الذي ارتاد أفقاً جديداً في بيئته، وفتح من الأبواب المغلقة ما أتاح الانطلاقة الإبداعية لأجيال لاحقة. وكما تابعت عبدالعزيز المقالح في دواوينه المتلاحقة، عبر أكثر من ثلاثة عقود، وذلك منذ أن كتبت معلقاً على إحدى قصائده المنشورة في مجلة "الآداب" البيروتية، في أعقاب كارثة العام السابع والستين، تابعت قاسم حداد في دواوينه التي تتابعت ابتداء من سنة 1970م، التي أصدر فيها ديوانه الأول "البشارة" في البحرين، وأعقبه بديوان "خروج رأس الحسين من المدن الخائنة" الذي صدر في بيروت 1972م، وتوالت الدواوين التي شملت "الدم الثاني" (1975م)، و"قلب الحب" (1980م)، و"شظايا" (1980م)، و"انتماءات" (1982م)، و"النهروان" (1988م)، وذلك في المسيرة التي توجتها الأعمال الشعرية الكاملة المطبوعة في مجلدين (سنة 2000م)، والتي لم تكن نهاية المطاف الإبداعي، فما

زالت قصائد قاسم حداد متصلة، وكشوفه الإبداعية مستمرة في أقاليم عالمه الممزق بين شروط الضرورة وغوايات الحرية.

وكنت أعرف أن قاسم حداد لم يكمل تعليمه الجامعي كما فعل أصدقاؤنا المشتركون، الذين نذكر منهم إبراهيم غلوم، وعلوي الهاشمي، وفؤاد شهاب. ولذلك كنت في شوق لأن أعرف كيف تكونت موهبة قاسم الشعرية ثقافياً، وكيف انبثقت في فضاء المحرق التي تلقى منها وفيها جمرة الشعر، التي توجهت فانتقلت من مدارها المحلي المغلق إلى مدارها القومي المفتوح. ولذلك جلست إلى كتاب ورشة الأمل في اليوم الذي تلقيته من قاسم، وقرأته في الفندق قبل أن أغادر البحرين، وعرفت منه عن مدينة المحرق ما لم أكن أعرفه، وعن تكوين قاسم الصبي ما أضاف إلى أعجابي القديم به. وأذكر أنني داعبته فور أن أخذت منه الكتاب بسؤالي عن مدى شجاعته في الاعتراف وخروجه على المعتاد في السيرة الذاتية للكبار (أمثال طه حسين، والعقاد، وأحمد أمين) الذين لم يذكروا في سيرهم الذاتية/ أو شجاعة الاعتراف في ما يتصل بمسيرة الذات وعلاقاتها بالآخرين. وقد ذكرت لقاسم إعجابي بشجاعة لويس عوض، وسهيل إدريس في حديث كل منهما عن أبيه في السيرة الذاتية التي كتبها كلاهما، والتي ظلت مشروعاً مجهضاً بفعل الضغوط العائلية في حالة سهيل إدريس، الذي كان صريحاً إلى حد يدعو إلى الإعجاب في حديثه عن أبيه، على رغم ما يسببه هذا

الحديث من صدمة للأعراف البرجوازية السائدة، التي لا تزال تؤثر المواربة على الصراحة، والهروب من الكشف الذاتي على شجاعة الاعتراف، مهما كانت صادمة.

وأحسبني مضيت في حديثي إلى قاسم، معرّجاً على الدور الذي يشغله الأب في السير الذاتية المعاصرة، مقارناً بين صفات السلب التي تلازم صورة الأب في سير لويس عوض وسهيل إدريس ومحمد شكري، وهي سير لا تخلو من التمرد على الأب الرمزي أو الفعلي، بما يحقق الشعيرة الفرويدية لقتل الأب. ولم أنسَ في حديثي الإشارة إلى ما كتبه عبده وزان عن العلاقة بالأب، في تحليله الكاشف لسيرة صمويل شمعون الذاتية، التي سردها روائياً في العمل الذي ترجم إلى الإنكليزية بعنوان (عراقي في باريس)، وصدر عن دار بنبعل منذ أشهر معدودة، وهو تحليل يكشف عن تعارضات صور الأب في السير الذاتية المعاصرة، التي لم تخلُ من شجاعة الاعتراف. ولم يجب قاسم حداد على أسئلتي المشاكسة، إلا بقوله: سترى بنفسك في ما كتبت. وقد رأيت بالفعل ما يؤكد شجاعته في الاعتراف بأشكال المعاناة التي عاناها وأسرته في طفولته، ووضعه الطبقي الذي لم يخجل من الحديث عنه، بل استعاده من منظور الذات التي تضع تاريخها الشخصي موضع المساءلة، وتتأمله كما لو كانت تتأمل حضورها في مرآة، فتضيف إلى وعيها ما يزيدها ويزيدنا معرفة بهذا التاريخ من ناحية، والفضاء

الجغرافي والطبقي والثقافي الذي تحركت فيه هذه الذات حركتها الأولى من ناحية موازية. ولذلك كانت تسمية الكتاب "ورشة الأمل" منطبقة على المكان والكائن الذي تحرك به وفيه. فهي إيماء إلى حنين غير معلن، عن عالم لم يعد موجوداً، وإشارة إلى مجاوزة شروط الضرورة في المكان بالمكان.

والورشة اسم مقترن بفعل البناء، حيث جماعة من المعلمين والفعلة يشتغلون، على نحو ما نجد في المنجد القاموس. فهي كلمة مقترنة بصفة الورش التي لا تخلو دلالاتها، من كثرة الحركة، التي يفضي مدلولها إلى تجدد الإمكان، الذي يقود إلى الأمل، أو يصنعه، أو بنية بلا فارق كبير.

قاسم حداد فتنة السؤال تحرير سيد محمود.. دينامية التقاء الذات بالآخر

وفيق غريزي

الشاعر البحريني قاسم حداد، كشاعر له تجربته الإنسانية والجمالية، كشاعر له تجربته الإنسانية والجمالية التي تستحق غواية الإبحار فيها، واكتشاف أسرارها عبر رواية صاحبها. كما أن ثمة رغبة عارمة في الانتصار على حال الإحباط التي نعيشها. وكتاب "قاسم حداد - فتنة السؤال"، الذي قام بإعداده الكاتب المصري سيد محمود، لا يقوم على تجميع عدد من الحوارات مع الشاعر حداد، أجراها محاور واحد، أو على سلسلة حوارات معه بتوقيع عدد من المحاورين، بل هو -ببساطة- أقرب إلى حوار داخل الحوار، يضيء مفهوم الحوار في حد ذاته.

تعددية الأصوات

التعددية في أصوات محاوري قاسم حداد لا تقتصر على تباينهم في الرأي، وتغاير اهتمامهم وأولويات ما يبحثون عنه عند الشاعر فحسب، بل هم يتعددون أيضاً على أسس وظيفية تخص مواقع كل منهم في سيرورة الكتابة والتأليف؛ منهم الشاعر، والروائي، وبينهم الباحث، وفيهم المفكر، فضلاً عن الصحافي. وليس هذا

بالتفصيل العابر إذا تفحص المرء بانتباه أكبر مدى ما يدخله موقع السائل من خصوصية على السؤال، وفي متابعة تفريعات السؤال على نحو خاص.

يقول سيد محمود إن قاسم حداد يظل في البعد الآخر الذي يخص طبائع القراءة، دائب التطلع إلى القارئ في مختلف أنماطه وأنساق استقباله للنص. فالقارئ الفعلي، أي ذاك الذي أمسك بيديه واحداً على الأقل من أعمال قاسم حداد، وقرأه عن سابق تصميم، وليس مصادفة، أو عشوائياً، هو قارئ يمارس فعل القراءة في صورته الأعم والأكثر أهمية في الواقع. الأبحاث الميدانية التي تتناول علم اجتماع القراءة، وأبحاث السبر الميداني الأخرى، وبالنظر في التنوع الهائل في ردود أفعاله على النص، فإنها للمفارقة صيغة تجريدية، رغم وجودها على نحو ملموس تماماً في الحياة اليومية، لا لاعتبار آخر، سوى أن تعدد ردود أفعاله يجعله خارجٍ كل تأطير قياسي. وبصدد هذا القارئ، يتحدث قاسم حداد مثلاً عن "تشغيل المخيلة على الجانبين: الكاتب والقارئ، وما ينتج عن ذلك، فإنه يأتي فيما بعد. وعندما يتمكن الكاتب من إقناع القارئ بأنه بإزاء نص قادر على النفاذ إلى النفس، فهذا جدير بالاهتمام. وخلال هذه العملية، سيكون علينا الاستعداد لإعادة النظر في سائر التسميات والمصطلحات المتداولة في التعامل مع الأشكال المتاحة".

لقد نجحت هذه الحوارات التي تضمنها الكتاب في جعل محاور قاسم حداد، ومعه الشاعر نفسه مراراً بمثابة قارئ من نوع خاص، ثنائي الشخصية، على نحو ما منخرطاً في حال نشطة من التداول والتباحث والتساؤل عن هذه التجربة الشعرية في مستوى أول، وعن قسط كبير من أسئلة المشهد العربي، وذلك بفضيلة الموقع الخاص الذي تشغله تلك التجربة في المشهد بأسره أولاً، ثم في حركة الحداثة ثانياً وجوهرياً.

ما ينجزه كتاب "قاسم حداد وفتنة السؤال" كثير وغني حول مفهوم الحوار بين طرفين عموماً، وما ينطوي عليه ذلك من ديناميات التقاء السائل بالمجيب، والذات بالآخر، والحوار الأدبي بوصفه ممارسة من جانب الكاتب لمهنة الكتابة، وتحملاً لمسؤولياتها ولأعبائها. ولا تكاد فقرة في هذه الحوارات تخلو من مواجهة قاسم حداد لهذه أو تلك من القضايا التي تتطلب رفع الصوت واضحاً عالياً وصريحاً من جهة، وصادقاً نزيهاً مبدئياً من جهة ثانية، كذلك يرتقي مفهوم الحوار إلى ما هو أبعد حتى، إذا لم يكن دائماً أعمق من شفرات النص الإبداعي وأسئلته.

الشاعر شاهد والكتابة ولع بالحياة

فاروق يوسف

ليس كافياً أن تأتي من النوم، المهم أن تحضر أحلامك معك. تلك ثروتك التي أمضيت نوماً كاملاً تسعى إليها، وتشقى لأجلها. ففي النوم، أنت لم تكن غائباً عن العمل، فهناك تكون عادة في أكثر الحالات صدقاً وحرية. بل أن تكون أكثر حضوراً في واقعك المصادر، مما ينتابك في يقظة مرصودة، بما لا يقاس في النوم، تكن خارجاً على السلطات التي تمارس ضدك هيمنتها وعنفها وقمعها أيضاً. هذا يقوله الشاعر البحريني قاسم حداد في كتابه الجديد "له حصة من الولع"، الصادر حديثاً عن مؤسسة الانتشار العربي (بيروت). ومديح النوم هذا هو إحدى محاولات الشاعر للوقوف بالنثر على حافة الشعر. وقد ذيل الشاعر عنوان كتابه بجملة مثيرة تقول: "نثر مائل، شعر وشيك". وأحضر حداد أحلامه معه من نومه الشاسع، وهي أحلام تشعرك بهول تستر عليه من أسئلته، وفداحة ما تنطوي عليه من خسران. فالشاعر هنا لا يكتفي بدور الشاهد الممتنع عن الإدلاء بصمته الصريح، بل إنه يسعى إلى بث الاضطراب في نثره، عبر بلاغة هي مزيج من القول المباغت الذي يحضر فجأة، ومن شفافية الإنصات إلى الوقائع وهي تصنع ضجيجها.

أحلام لا تليق إلا من طراز خاص، شاعر قرر في لحظة عصيان أن يكترث بما يحدث خارج كونه الشعري، ليقول مجاهرة تجربته في السياسة، وفي الثقافة، في الحاسوب، وفي عالم المعلوماتية، في الحب، وفي النسيان، في النقد الأكاديمي، وفي المتعة الجمالية لذاتها، في العيش، وفي الهروب إلى الحدس. وكعادة الشعراء، قال حداد كل شيء، ولم يقل شيئاً محدداً، إلا على مستوى علاقة المثقفين بالسلطة، واقفاً على حافة السكين. فهو يرى أن الفجوة بين الطرفين كانت وستظل قائمة، وينبغي لها أن تكون دائماً كذلك، وله أسبابه التي لم يشعر بالحاجة إلى الإسهاب في تدبيجها، لما تنطوي عليه من قناعات تستند إلى وقائع هي مصدر كل خبرة مبيتة.

هذه المرة، ما نقرأه لقاسم حداد في كتابه "له حصة من ولع"، ينتمي في الجزء الأعظم منه إلى النثر، غير أنه نثر يقف على حافات السؤال، وهي شعرية دائماً لما تريد الوصول إليه من كثافة معنى، وشفافية شكل هو نثر، وليس جنساً أدبياً ثالثاً، كما يحلو للبعض الزعم أو الادعاء. نثر، لأن حداد نفسه يرغب في تصنيفه كذلك، وهذا ما فعله في الكتاب غير مرة، بل لأنه يسعى إلى الإمعان في الإفلات من قبضة الشعر، متمسكاً بفصاحة نثرية مميزة، هذه الفصاحة التي لا تخفي الشاعر، بمقدار ما تستمره: كياناً يقف عند الاستهلال اللغوي في لحظة لمعانه المتفلتة.

يتألف الكتاب من تسعة فصول، وفي كل فصل هناك إشكالية

حياة، سعى الشاعر إلى أن يفك اشتباك عناصرها، سواء أكانت تلك العناصر نابعة من أعماقها، أم استجلبت إليها بفعل استمرارية الاشتباك بما لا يمت إليها بصلة. ولم يتصدَّ الشاعر لأية إشكالية من موقع الحكيم المعتزل، المحمي بتراثه النظري، بل من موقع المجرب، إذا لم أقل الضحية لخبرة كانت روحه مادتها، ولذلك جاء كلامه في معظم الأحيان جارحاً بإشفاق، حذراً بغضب.

ومنذ السطر الأول من الكتّاب، يكشف حداد عن حيرته المفعمة بالألم، حيث يتساءل: "كيف أصف شخصاً لوطن لا يعرف أنني هو؟ هذا الفراق الأبدي أحياناً هو ما يجعل العلاقة بين ثنائيات ملحة في حياتنا العربية، من وجهة نظر حداد غير قابلة للتعايش، أو على الأقل للتجاور بسلام، وفي مقدمتها علاقة ثنائية السلطة - المثقف، هذه الثنائية التي استغرقت فصلاً بأكمله، من غير أن يكون للمثقف الحق في تلمس الطريق إلى مناخ إيجابي متوازن، يحفظ له حريته الإبداعية، وكرامته الإنسانية، في ظل تحييد لموقف السلطة، وهو لذلك يدعو إلى نوع من المثقف يكون قادراً على مجابهة الأجوبة المستقرة للسلطة بالمساءلات النقدية. يقول: إذا فقدنا دور المثقف النقدي لمظاهر التخلف والعسف، فإننا سوف نجده يتجاوز ما تؤديه أجهزة الإعلام سلبياً في حياتنا، خصوصاً إذا وجد المثقف نفسه معزولاً عن طبيعته النقدية. وإذا حدث ذلك، فإننا سنحصل على مثقفين يتخلون عن أهم الشروط الحضارية

للحياة. ويتساءل حداد: هل من صميم طبيعة دور المثقف في الحياة أن تكون ثمة علاقة بينه وبين السلطة لكي يتحقق وجوده؟

إن البعد المأساوي في علاقة المثقف العربي بالسلطة، والذي أشار إليه المؤلف في غير مرة، يكمن في أن السلطة الشمولية ترغب في الاستيلاء على كل شيء، في حين يخسر المثقف دوره الطليعي الخلاق إذا فقد استقلاليته. لذلك فإن الفجوة -برأيه- ستظل قائمة، بل إن المثقف لن يمارس دوره الطبيعي، إلا في ظل الاعتراف بعمق هذه الفجوة. أليست الثقافة في أحد تجلياتها تعبيراً عن الاختلاف؟

إن أهم ما يميز لغة حداد في كتابه هذا شخصانيتها، لا بمعنى أنه يشخصن موضوعاً عاماً قسراً، بل إنه لا يستغني أبداً عن السياق الذي سارت فيه تجربته الشخصية. إنه، في كل ما يكتب، يتبع أثراً من حياته، أثراً يطل بأسئلته اللامعة، ليضيء موضوعاً عاماً. هذا البعد الشخصي جعل من اليسير أن تختلط الحكايات بالأفكار، الأحلام الشخصية بالرؤى الأدبية، الشغف الشعري بصخب الواقع. في فصل يخصصه لعلاقته بالكمبيوتر، حمل عنوان كرسي يجلس على حدة، وهو الذي أسس على الشبكة العنكبوتية (الإنترنت) موقعاً للشعر العربي بعنوان "جهة الشعر"، يقول عن نقلة الكتابة من الورق إلى سطح الشاشة: "من الصعوبة، لكي لا أقول من المستحيل، المقارنة بين الكلمة مكتوبة في هيئة نص،

وبينها مرسومة في هيئة صورة. وأعتقد بما يشبه الجزم أن الكتّابة باليد هي بمثابة تثبيت الكلمة في الشكل، في حين كتّابتها بالكمبيوتر تعني أنك اقترحت على حساسيتك البصرية صورة قابلة للتحول بالسرعة التي يشتغل بها خيالك".

غير أن التجربة الشخصية الأهم في حياة الشاعر هي تجربة الكتّابة ذاتها. وإذا كانت هذه التجربة تستمد جزءاً عظيماً من تراثها، من تجربته إنساناً، فإنه -كاتباً- استطاع أن يعطي الكتّابة صفتها، كونها ولعاً حراً لا يخضع لأي قيد أو شرط مسبق. فهي، مع الاعتراف بكل ينابيعها، حياة مستقلة، وهي أشبه بالأسد الذي يأكل الخراف ويبقى أسداً، و الاستعارة من الرسام الفرنسي ماتيس.

انتصر حداد على كل هزائمه، التي هي هزائم المثقف العربي بالكتّابة، وهو يرى في الكتّابة الفضاء المثالي للتغيير، والهدم، والاختلاف، وتعويض خسائر المثقف على صعيد الصراع مع السائد المكرس بقوة السلطة. إن وقت الكتّابة هو أكثر الأوقات توقاً إلى الحرية، وذوباناً في مزيجها، واندفاعاً في أعماقها. وقاسم حداد يجد في كتّابه متعة عجائبية في وصف صلته بالكتّابة، بكل تفرعاتها وعناصرها، من اللغة، وصولاً إلى النص، وهو في كل المراحل يعبر عن إجلاله لحرية كامنة في كل منعطف من منعطفات الكتّابة.

في فصل آخر من الكتّاب عنوانه "أطفئ قناديلك يا مجنون"،

يأخذنا قاسم حداد إلى مناطق وعي مختلف بالكتّابة، فيختلط الرأي النقدي بالمزاج الشخصي، الذكريات القائمة بمحاولة التماهي مع وقائع متخيلة، فيستحضر سعد الله ونوس، والجواهري، وعرار، ونزار قباني، الذين لم يلتقهم شخصياً، وبلند الحيدري، والعربي باطما، ومحمود درويش، ومارسيل خليفة. ومن ثنايا النصوص التي كتبها عن تجربته الذوقية مع كل واحد منهم، نكتشف رغبته العميقة في التعلم الجمالي، بل إنه يفصح وبكل تواضع عن تتلمذه الذي يكشف عن ولهه المستعاد.

يقف حداد بوجل وشعور عميق بالعرفان أمام كل درس وحكمة، أي أنه إزاء الكتّابة يشعر أن حياته كلها رهينة لذاتها، فهو يقول: "الحياة بعيداً عن الكتّابة ستكون دائماً ضرباً من الذل والخوف في عالم عراء، بارد، شديد الوحشية من دون الكتّابة، أكون شخصاً ضالاً. بالكتّابة فقط أستطيع الزعم أنني أحيا".

هذه آخر الكلمات في كتّاب هو أشبه بالسيرة الروحية، قد تكون اعترافاً بفشل ما أحاط بالحياة الواقعية، غير أنها تكشف عن نزعة متأصلة للمضي بالحياة إلى حافاتها، هناك، حيث يزهر الشعر.

قبر قاسم لقاسم حداد أنشودة للصمت

ياسين رفاعية

إلى أي مدى تدخل تجربة الشاعر البحريني قاسم حداد مجال المكابدات، في مجموعته الشعرية الجديدة "قبر قاسم"، حيث يخيم الموت على سطورها، وحيث يجهش في المكابدات المشحونة بقمة التجربة، فيسيطر الندم؟ هي أكثر من مكان، ويضمحل ضوء النهار في عز الظهر.

عالم قاسم حداد شاسع وراء صحراء من [...] وراء خيبات أمل؛ إن في الحب، أو في الصداقة، أو الانتماء.

في الكتاب الأول "فهرس المكابدات"، الذي استمرت كتابته ست سنوات، فهو يذهب في ترجمة الليل، حيث النص شهوة اللغة.

من أنت من أنت/ تبكي على أمة/ أم تراها ستبكي عليك/ غطيت شعباً بمرثية الماء/ صحراؤك محرومة بالملوك، فمن أنت؟

هذا التساؤل الذي يطرحه الشاعر نابع من الخيبة الكبرى التي عاشها، مثلما عاشتها مثله الملايين العربية، يتساءل كل مرة فيها من أنا؟ والشاعر يتلبس هنا الإحباط العام خلال الإحباط الخاص، وخلال هذا الانهيار الحاصل، ليس في الوطن كجغرافيا، بل في النفس العربية بكل سقوطها المريع.

الصوت والقارئ

إنك لا تستطيع قراءة هذا الكتاب إلا داخل نصه، وأي قارئ يجد نفسه فيه فكأنَّ الشاعر هو الصوت، والقارئ هو الصدى، فقرأت دمي مثلما يقرأ الليل وجه قاسم.
إنه عالم جواني إن صح التعبير، عالم مليء بالهم الإنساني أولاً، ينعكس على ذات الشاعر، فتتحول القصيدة نهراً من الحزن الشفاف، أنشودة لا تغني إلا بالصمت. وهو شعر مليء بالإيحاء، مليء بالشغف النقي كنبع الماء. فالحب فيه نجوى ونجاة من هذا الواقع الرديء، من مماحكات القدر، حيث كل شيء مكتوب، ولا مفر من المكتوب. قدرية تملأ القصائد، لا من قصد الشاعر، بل من واقع الحال، واقع الصحراء [..] وواقع الأرض المثخنة بالجروح، والنفس المثخنة بهمومها.
وصوت قاسم حداد، القادم إلينا من عمق الصحراء، صوت حنون وقاسٍ في آنٍ واحد، حنون مع القصيدة، وقاسٍ مع هذا الواقع الذي يتشرنق بآلامه فوق الرؤوس.
"وقبر قاسم" إضافة ممتازة إلى قصيدة النثر، أخذت مكانها أخيراً إلى جانب الشعراء، سواء بسواء، نجح روادها من تأصيلها بدءاً [بأنسي] الحاج، ومحمد [الماغوط]، وأدونيس، وشاوول، وشوقي أبي شقرا، ورفقة، وغيرهم من الأصلاء الذين أخذوا على عاتقهم حمل هذه الشجرة المثمرة حتى النهاية.

وفي قبالة الحياة، يسيطر الموت. إنه نهاية للحلم الوردي، ونهاية للشغف باللحظة اللذيذة، وهو يظل موجوداً بين هذه اللحظة وتلك، منذراً لا يهاب الرغبة، ولا يومئ إلا بكسر الروح.

جسد ينتهي كلما اشتهى، ويبدأ حين يعلن الآخرون هدنة بين موتين. جسد اختبرته الجسور، وامتحنه الحب، أحببته لأجلك بذريعة المخطوطات، وها هو يدخل الحروب كأنَّ الأبجدية لم تعد تكفي.

يفهم قاسم حداد الشعر مداخلة بين الحياة والموت، ويفهمه أيضاً محاكاة لكل هواجس النفس التي تمور بأوجاعها؛ لأنها تستكشف ما هو عاصٍ على العين العادية. وكلما ازداد توغل الشاعر، ازدادت عذاباته، وجهر بجوعه إلى تللك اليوتوبيا التي يحلم أن تراوده في مكان ما، تحت شمس ما، في أي بقعة الأرض، وهو كما قال لهم:

"بيني وبين الغابة مسافة/ بيني وبين الأسلحة مسافة/ بيني وبين القطيع مسافة/ وبيني وبين الله نص مكتوب/ لا يخرج عنه... ولا أخرج عليه/ كانوا يسمعون/ وكانوا يرون".

هكذا يصغى الشاعر للنشيد؛ هو ارتفاع يشبه تشكيل الموسيقى السيمفونية، بين إيقاعاتها الهادئة، وإيقاعاتها الصاخبة، ويجيد قاسم فعلاً هذه اللعبة الموسيقية، فتندرج القصيدة عنده في مناخاتها، بدءاً بهسيس الآلات، ثم ترتفع آلة تلاحق آلة، ثم

يتجمع اللحن على وتيرة واحدة، صعوداً إلى الذروة. هذا ما نلمحه في النشيد الأول من الكتّاب، كما لو كان نوتة موسيقية مكتوبة بالشعر، ومرسومة بالكلمات، لا بالأحرف الموسيقية.

قبر قاسم

الكتّاب الثاني "قبر قاسم" أنجز وحده من عام 1989م إلى عام 1991م، يشعله السفر، والرحيل، والذهاب أبعد إلى "غبار الخيول الوحشية"، فهو ليس نزهة. فكأن ما يراه الشاعر -حسب تعبيره- من بياض هو الكفن المنتخب، هو الحرف في الكلمة ينتابه البرق [..].

يختلف هذا النشيد عن النشيد السابق في كثافة المعنى، ووضوح المضمون، وتلون الصورة بأبعادها الظاهرة، والخفية. فإذاً قاسم حداد يجيد في الكشف عن الذات، وفي [..] الغموض، كما يحصل تماماً عند إلقاء حجر في البحيرة الراكدة، يتحرك الوحل، فيموه الصورة، ثم سرعان ما تظهر على رقتها ورونقها.

هي لعبة ذكية من غير شك، تختلف عن لعب أنسي الحاج، خصوصاً في "لن" الملأى بالمداعبات الظاهرة، لتكشف في الختام عن ظلام النفس وأحزانها. فهو سيد الأصفياء واحتجت لمن يبادلني الصمت، فتحت شرفة وملأت رئتي بنعمة الريح، وحيداً كنت مع انتظارك، وما اكتفيت.

جنة الأخطاء

إلى "جنة الأخطاء"، الكتاب الثالث، يحاول الشاعر أن يذهب بعيداً إلى عالمه الأسطوري، وإلى تعويذة السفر، وليل السرد، متخطياً بهرجة الواقع المزيفة، وسطحية اليوم المعيش بتراكيبه الموضوعية ضمن الزمن المحدد. فيوم غير اليوم العادي، وغير الصورة المكررة بين المشرق والمغرب، بين النهار والليل، وهو يتلبس الآخر، يروي عنه الآخر، هو الشاعر نفسه الذي "جاء مكتظاً بالبكاء/ لا الكتف له ولا النهر/ يحصي قمصانه المتعبة لفرط الطريق/ ويخدع النوم بالليل/ لئلا تطاوله يد المسافة".
ويعلن الشاعر في الختام عن نفسه كما يظن كلاماً، وكما تعرف أنه من معدن الشعراء.
"لا أحد يعرف الحجر مثلي/ بذرته في أجنة الجبل/ وربيت فيه وردة المعادن/ فشب مثل طفل يمشي... وتبعت خطاه/ صمته قلب يصغي وعزلته أبجدية تعلم الكلام، صقيل يشف عن الكنز، وينبثق في كتب، وفي مرايا أقرأ فيه زجاج الجنة، وتعويذة العشق تتصاعد خفيفاً ويمنح الريح صداقة الكتاب مثلي".
وهكذا يبني الشاعر مدينته الشعرية بالروح والدم والأعصاب، وتبدو لنا أنها مدينة متفردة، غائصة الأعماق. فماذا يريد الشاعر غير ذلك؟ ماذا يريد غير قصيدة على قدر قامة الشعر، ليست رثة الثياب، بل نظيفة، وموحية تحكي الشعر للشعر، وتستوعب

التجربة بكل أبعادها، النفسية، والروحية، بدون تصنع ولا زيف، وقد عبر عنها أصدق تعبير الفنان ضياء العزاوي، عبر رسومه المكثفة بالأبيض والأسود داخل الكتاب.

قاسم حداد في كتابه الجديد "الغزالة يوم الأحد - شذرات"

هاشم صالح

اسمحوا لي أن أعود قليلاً إلى قاسم حداد، أحد شعرائنا المعدودين اليوم في كتابه الأخير "الغزالة يوم الأحد"، نقرأ شذرات مليئة بالصمت الداخلي، والنزعة الإنسانية العميقة. لا أعرف لماذا تذكرت نيتشه وطريقته في الكتابة وأنا أقلّب صفحاته من شذرة إلى شذرة، ومن خاطرة إلى خاطرة.. كم كانت متعة أن تتعرف على قاسم حداد من خلال شذراته، أو انفجاراته المتشظية في كل الاتجاهات، وبكل عفوية. إنه -بكل بساطة- يعطيك درساً في الحرية. قد تبدو الشذرات للوهلة الأولى سهلة وعادية، ولكنها في الواقع صعبة جداً، لأنها تتطلب تكثيفاً وتركيزاً هائلين، وأحياناً تنجح، وأحياناً تفشل. من المعلوم أن الشذرة النيتشوية تجمع في ضربة واحدة بين عبقرية الشعر، وعبقرية الفكر، وتلخص في عبارة أو عبارتين ما يثرثره الآخرون في مجلدات. في هذه الشذرات، يبدو قاسم حداد شاعراً مفكراً أيضاً. للأسف، لا أستطيع أن أتوقف عند الشذرات التي لفتت انتباهي، وعلّمت عليها بالخط الأحمر عدة مرات، عندما فاجأتني وهزتني. سوف أكتفي بالثرثرة حول بعضها، ذلك أني ثرثار أكثر من قاسم حداد. لنتوقف عند الشذرة

رقم 169:

"سيتعب
وهو ينتظر لكي تفتح شباكها
وراح يرسم بيتاً
وشرفة
ونافذة معلقة
ويفتحها
كان يعرف أنها ليست هناك".

هنا تبدو الشحنة الشعرية أكثر من واضحة، وبالتالي فالإشباع الشعري مضمون لمن يعرف معنى الشعر، بالطبع لمن هو مهووس بالشعر، لمن لا يستطيع أن ينام بدون أن يترنم ببعض الشعر، أو لمن يتغنى به وهو سائر في الطريق، أو نائم، أو واقف، أو مشدوه أمام ظواهر العالم، ولكن ماذا عن الفكر؟ إنه منصهر كلياً بالشعر، ولا يوجد أي تناقض بينهما، وهو سر نجاح المقطوعة. هل يمكن التعبير عن الحب إلا غيابياً؟

هذه القصيدة من أجمل ما قرات في التعبير عن الحب والحبيبة الغائبة، ولكن أليس الغياب هنا هو أقوى درجات الحضور؟

ميزة قاسم حداد هي أنه استطاع، في ضربة واحدة، أن يجمع بين لوعة الغياب وامتلاء الحضور، ثم ترك الباب مفتوحاً على وجه

الغياب.

سوف أنتقل إلى مقطع آخر، فكري أكثر مما هو شعري، من دون أن يعني ذلك انعدام الشعر. إنه رقم 182 الذي لم أفهمه، أو قل لم أستوعبه إلا بعد قراءتين أو ثلاث:

"عندما تحب المعري أكثر من المتنبي، عليك أن تتأكد ما إذا كان الثاني قد أدرك نعمة البصر، بقدر إدراك الأول نعمة البصيرة، لكي تحب الاثنين معاً".

في البداية، خفت من المقطع وقلت: إنه يهجو المتنبي! فانقبض قلبي.

ولكن في النهاية، عرفت أنه يحبه مثلي، وأكثر، فانفرجت الأمور. مشكلة قاسم حداد هنا هي أنه يريد أن يجمع بين الفكر والشعر، أو بين الماء والنار، والأنكى من ذلك هو أنه قد نجح! لقد صالحنا مع المتنبي والمعري سوية، بعد أن خشينا للحظة أنه قد ينتصر لطرف ضد الطرف. هل يمكن أن يبقى المعري أعمى بعد قراءة هذه المقطوعة، مثلما كان عليه الحال قبله؟ مستحيل هنا أن تلتقي ببدوي الجبل، وقصيدته العصماء.

"أعمى تلفَّتت العصورُ فلم تجِد
نوراً يضيء كنورِهِ اللمّاح
مَن كان يحملُ في جوانحِهِ الضُّحى
هانَت عليهِ أشعَّةُ المصباحِ

هناك شذرات أخرى تلفت الانتباه، من نوع:

180

"لا يشغلنَّك تأليف الكتب عن قراءة الحياة".

نقد للنزعة الأكاديمية المفرطة والانغلاق في الأبراج العاجية.
أو في نقد الملتزمين:

181

"أعرف أن الدين هو بمثابة عامل يساعد على حب الحياة ومواصلتها.
لماذا لم أعد أشعر بذلك... منذ هؤلاء؟".

هناك مقاطع عديدة في نقد رجال الدين، ولكن ليس الدين كمحبة، وتنزيه، وروحانيات، وقيم أخلاقية عليا: أي جوهر الدين المفقود عموماً في حياتنا حالياً.

أو

183

"ستتمنى أن لديك ذلك العدد الهائل من الأقدام
لتجوب جميع هذه الدروب"

لكأن هذا المقطع كُتب لي، أو لرامبو الذي كان يقول معرِّفاً نفسه:

أنا مشّاء ليس إلا...

أو هذا المقطع الرائع في دلالاته على الانفتاح والحرية والضيق بكل أنواع الانغلاقات السياسية، والعقائدية، والمكانية...

201

"ليست هذه غرفتك"

"افتح الباب واخرج"

"إنها في الخارج"

أو هذا المقطع الذي يقيم توازناً بين الانغلاق والانفتاح بين الخصوصية والكونية:

228

"ليس المهم أن تبني المزيد من البيوت

المهم أن تحسن فتح النوافذ في جدرانها

بالشكل، والمكان المناسبين".

لا يعرف قيمة هذا المقطع إلا من زار بعض الدول العربية المحافظة، حيث لا توجد نوافذ، حتى في الفنادق الكبرى! أو هذا التعريف الجميل للشعر:

281

"الشعر هو أن تضع قلبك في طريق الموج، وتنتظر السفر".

هناك تعريفات أخرى لا أستطيع أن أتوقف عندها كلها...
متأسف جداً لأني لا أستطيع مواصلة هذه الرحلة الممتعة مع قاسم حداد، فهناك شذرات أجمل مما ذكرت. كنت أتمنى أن أبقى معه فترة أطول، ذلك أن قاسم حداد هو النقاء بعينه، ورفقته لا تمل. عندما رأيته لأول مرة، فوجئت بحجم الصمت الذي يسكنه من الداخل، وأدركت فوراً أن هذا الصمت هو كنزه الوحيد، وفهمت عندئذ بشكل أفضل معنى هذه القصيدة الواردة في أحد دواوينه الأولى (شظايا):

"تجليات العذاب/ محاولة أبدية
يفتح أوراقه يمسك بالقلم
يسطع البياض في الشاطئ الفسيح
يقول: سأكتب
كيف أكتب؟ متى أكتب؟
ويزيد الأوراق مساحة تلهج
في البياض
قلمه يرتجف بين إصبعين
يكتب/ يمحو
لا يكتب
لا يعرف أن يكتب
لكننا نقرأ بياضه بانتشاء".

شكراً لهذا البياض الذي يسبق الشعر، الذي هو الشعر بعينه. لكن ما معنى الصمت؟ ما معنى الغياب؟ ما معنى الحضور؟ وإذا فجعنا، فهل يمكن لأي قوة في العالم أن تعزينا عن لوعة الغياب؟

يمشي مخفوراً بالوعول لقاسم حداد..
قصائد يغلب عليها التفكير والمراجعة

جودت فخر الدين

تندرج قصائد قاسم حداد في مجموعته الجديدة "يمشي مخفوراً بالوعول" في سياق واحد من المراجعة المتأملة التي تستهدف الحاضر، بوصفه نتيجة لخطيئة (أو خطايا) وقعت في الماضي. وتنطوي هذه المراجعة على إحساس فجائي لدى الشاعر حيال التاريخ العربي عامة، وتستعين في التعبير عن ذلك الإحساس ببعض الوقائع المأخوذة من ذلك التاريخ. فالشاعر يتخذ من هذه الوقائع مثالاً قابلاً للتعميم، أي لأن يكون عنواناً كبيراً لسياق من الأحداث التاريخية في كل قصيدة من القصائد الواحدة والخمسين التي تضمنتها مجموعته الجديدة، يطلق مدلولاته الواقعة من إطارها المكاني الزماني الذي حصلت فيه ليجعلها صالحة لكل مكان وزمان.

ويرتبط استخدام الواقعة التاريخية عند الشاعر بشعوره بالعجز والمرارة إزاء تاريخ من الإحباط والانكسارات، ومن مفرداته الدالة على ذلك: الوقيعة، الخديعة، الوشيعة، الفجيعة، إلخ، وهي على ما يبدو مفردات أثيرة لدى قاسم حداد، تنمّ عن الأجواء العامة لقصائده، كأنه يريد القول إن التاريخ الذي يتأمل فيه

ليس إلا وليد مؤامرة (أو مؤامرات)، ما زالت تتناسل إلى الآن خيبات، وهزائم، وأكثر. عن هذه الرؤية الكالحة يقول:

"فوقفت في قدم الوقيعة كاشفاً جسدي لمملكة الغبار
كل محتدم على جرحي قراصنة وقناصون محترفون
تنحدر الدموع على ذراعي
مثلما جبل يسير إلى جواري..".

وهذه البداية الاستئنافية نجد مثلها في كثير من قصائد المجموعة، كأنَّ الشاعر يريد الإيحاء بأن قصيدته وهي تبدأ، تكون من قبل، أي أنها ليست إلا حلقة من سلسلة من المواقف التأملية التي تضفي على جميع القصائد مسحة التفكير نفسها، وتكاد تمنحها الموضوع نفسه. من تلك البدايات نقطف مثلاً: وتتهادى السفن، فاستسلمت شرفات روحي، فقرأت أسماء النخيل، فرأيت أكواخاً مهددة... إلخ. أيرجع قاسم حداد إلى الماضي؛ ليفسر الحاضر؟ أيتأمل في بعض وقائع التاريخ، ليحاول فهم الوقائع الراهنة؟ ما نرجحه هو أن مشروع قاسم حداد في قصائده الجديدة يقوم على محاولة تقديم رؤية متماسكة، تكون مسوغاً لاتجاهات الشكوى والتذمر واليأس المعاصرة، كأنه أراد أن يفتش عن المرجع الصالح الذي يمكن أن يرد إليه حالة من الخيبة والضياع، هي الحالة التي نوَّع عليها معظم الشعر العربي الحديث. يقول مثلاً في مقطوعة عنوانها (الكواسر):

”أينما أمضي تطاردني الكواسر، خيمتي مهتوكة، ولغات أهلي تحتفي بنهايتي، وتجس نبضي كلما أرخيت أحلامي على حجر مشى، وبقيت في سر المدى، وبقيت وحدي، كلما أرخيت شدوني على خشب المدينة شارداً، وبقيت في لغة الصدى، وبقيت وحدي“.

يودُّ قاسم حداد أن يعطي لقصائده عمقاً فكرياً كي لا تكون مجرد وقفات تأملية عابرة، أو مجرد مواقف انفعالية، أو عاطفية، ولذا فإنه يبدو أحياناً متقصياً، عليه صفة الباحث أو المنقب، وبعد ذلك المكتشف والمؤلف، ولذلك نراه يكثر من استخدام المفردات التي ترتبط بنزعته إلى الكشف والتشكيل؛ مثل الخلق، الخليقة، الطبيعة، السلالات، النهايات، الأسوار، الهتك، التكوين.. إلخ. وقد يكون الشاعر عبَّر عن هذه النزعة عندما وضع تحت عنوان المجموعة ”يمشي مخفوراً بالوعول“ هذا التوضيح عن سلالة الغبار، ومرح الذبيحة، نهايات البحر ولكن. ألم يكن لهذا كله أثر سلبي على قصائد حداد، من حيث المزايا الشعرية، خصوصاً في ما يتعلق باللغة والقدرة على النفاذ والتأثير في القارئ“.

لقد أدى قصد الشاعر إلى التعبير عن تجربة عامة، لها امتداداتها التاريخية في الماضي والحاضر، إلى إضفاء طابع ذهني على قصائده، أفقد لغتها شيئاً من الحيوية والشفافية، وجعلها تتوسل الجمل المعلقة، والمفردات المستمدة من قاموس بات معروفاً في الشعر الحديث عموماً، وهو قاموس المفردات المرتبطة بالمشروع النظري لتلك

الحداثة، من هدم/ كشف، وإعادة بناء/ خلق، وما إلى ذلك.
كما أن قصد الشاعر قد أدى إلى اختلاط بين مستويين في القصيدة؛ الأول شعري، والثاني نثري.
ينزع الأول إلى تصوير الحالة الشعرية، بينما ينزع الثاني إلى شرحها وتفصيلها، مما أدى إلى نوع من الاختلاط في الإيقاعات على مدى قصائد المجموعة، فكان منها الموزون، وكان منها ما لم يكترث للأوزان، وكأنَّ الشاعر أراد لمشروعه الشعري في هذه المجموعة أن يكون حراً ما أمكن، متفلتاً من الضوابط التي من شأنها أن تعيق سيره، أو تحكم جريانه، كأنَّه أراد لهذا المشروع المدبر سلفاً، أي المنبثق من رؤية واعية في المستوي الفكري، أن يحتضنه في المستوى الفني نوع من التداعي أو اللا وعي، ولكن هذا كله لا يعني أن المجموعة تخلو من المقطوعات المنظومة، أو المحكومة بالضوابط، من ذلك مثلاً:

"وطني بعيد مثل لؤلؤة البحار
وطني تزنِّره المياه، وتستريح يدي عليه
كأنه سعة المدار
مستفرد في زرقة الملكوت لا ملك عليه ولا يد
إلا صهيل الساعد البحري منفلتاً
كنجم الله في شفق الصواري".

نخلص إلى القول إن الشاعر قاسم حداد قد حمل في قصائده الجديدة هموماً كبيرة، هي هموم شخصية وعامة في آن، وأراد أن يصف ويصور وجوهها عبر التأمل في مجرى تحولها التاريخي، وكان يسعى في مواقفه التأملية إلى البوح بما يعتمل في نفسه من المرارة، والأسى، والشعور بالعجز، وهو لا ينفك يطلق النذير تلو النذير، مشيراً إلى استمرار المعاناة نفسها، التخبط، والضياع، والريبة:

"أيها المستجير بعلم السلالات، لا تخلع الدرع
ما زالت الحرب منصوبة
والقبائل في ريبة، ومحتمل شكها
ما زالت الأرض مهتاجة
والخيام التي غادرت عشبها للمتاهات
مرصودة للرحيل".

(المستحيل الأزرق) لصالح العزاز وقاسم حداد.. صداقة الفوتوغراف والشعر

فاطمة المحسن

(المستحيل الأزرق) آخر أثر تركه صالح العزاز من مشروع عمره الصحافي، قبل أن يغادر هذه الدنيا. كتاب يشهد على حياة مضطربة، عاشها متمعناً في النور المبهر الذي يعكس وهج الأشياء. فقد اختبر نفسه في رغبة تبدو على درجة من الحياد، وهي الفوتوغراف، ولكنها ترشد الناظر إلى حيلة تكمن خلف استجابته إلى لعبة الكر والفر مع الحياة.

الأوتوستراد الذي يروض الصحراء بسكونه، ويشقها مثل ثعبان خرافي، فراغ الأمكنة، وصمت المسافات التي تتلاشى في الأفق مثل حياة صاحبها، زهور الصحراء المتوحدة، وأشواكها، الجمال الراحلة دون صحبة البشر، والأماكن المؤبدة في ذاكرة عتيقة. إنها وسيلته للهرب من حياة مدنية الثروة والنفط، إلى عالم الطهر والبراءة الأولى. فلا ملمح يدل في هذا الكتاب على أن صاحبه عاش في عالم مديني، وسافر، وتجول، وصخب، وضحك كثيراً. فهو عندما يغضُّ الطرف عن البيوت المترفة، والأسواق الرحبة، يكون قد أعلن موقفاً يحتكم إليه عبر الكاميرا.

صالح العزاز، في كتابه الذي أصدره بمعية الشاعر البحريني قاسم

حداد، يسجل سابقة في المشاريع المشتركة بين الفنانين والشعراء. فربما هو الكتّاب الأول الذي يتحاور فيه الشعر مع الفوتوغراف. والعادة أن يكون المشروع بين الشاعر والرسام؛ الرسام في تلك الكتب يرسم لوحته بما توحيه قصيدة الشاعر، لا بما توحي لوحة الرسم للشاعر من نصوص، وهكذا ظهرت مجموعة من الكتب، كان أبرزها تلك التي صدرت للفنان ضياء العزاوي بمعية المشاهير من الشعراء، في حين يأتي قاسم حداد ليكتب قصيدته على هوى وإيقاع صورة العزاز. وفي الظن أنه الطريق الأنسب لوضع الفن البصري في سياقه الطبيعي، بما له من أسبقية في التعبير. فالإنسان مارس التصوير على جدران كهوف، قبل أن يتعلم الجملة المعبرة؛ لأن الفن البصري أكثر تجريداً، وأقرب إلى الروح العفوية البدائية. غير أن الشعر في تقليدنا يتقدم على أجناس التعبير الأخرى، لذا يصبح هو المتلقى السلبي، أو المحاور الصامت الذي تملقه اللوحة. وإن جاز لنا هذا التصور، فسيكون بمقدورنا أن نمسك سر التناشز في مشاريع الفنانين التشكيليين مع الشعراء؛ فمعظمها تفتقد إلى ما يمكن أن نسميه هارموني التناسق، إن لم تنطوِ على تلفيق ملحوظ؛ لأن جمال اللوحة وقوتها، ونوع القصيدة وشهرتها، لا تعوضان عن غياب القواسم المشتركة التي تحقق الانسجام.

قاسم حداد في (المستحيل الأزرق) كان قد تخلى عن بعض شروطه في الشعر، ومنها الغموض، والصور الملتبسة، وتباعد

أطراف الاستعارة، وافتقادها إلى القرينة، وكلها من أمراض الحداثة، وحسناتها إن شئنا، ولكنه هنا رومانسي، مثلما هي صورة العزاز؛ يبحث عن إيقاع ووزن لبعض الشعر الذي يكتبه، ويتبع خطوات العزاز في تعليقاته على صوره، وهذه الطريقة دون شك تدلل على ما لشعره من قدرة على مطاوعة مشروع الصداقة الفنية، والتزاوج الروحي.

يكتب حداد على إيقاع الخطوط الراقصة للرمل:

"من يقرأ الرمل مثلي

كي تضيع به الطريق، ومن يضيق بشاسع الصحراء مثلي، من يخالجه الحريق، لينتهي في دفتر التيه مثلي، ضائعٍ وجلٍ وينقذه الصديق". هل يقول الشاعر هذا الكلام بصوته، أم بعين الكاميرا المندهشة التي التقطت لغز رمال الصحراء وهي تترك أثرها على وحشة المكان؟ يكتب صالح العزاز عن رمال الوسيع ذاتها: "للرمال تقاسيمها وخطوطها، مثل قارئة الفنجان، وهي تحدق في كف تهتز بالحب والخوف، والقلق".

كل صورة في مشهده تبدو وكأنها الخطوة الأولى للتعرف على المكان، ولتقديمه إلى القارئ بلمسة تعيد صياغته، انحيازه لجمال الطفولة، ولفطرة الرعاة الفقراء، وللحظة الهاربة من المستحيل، تؤكد رغبته في الإعلان عن محبة غير مشروطة للبساطة، العفوية،

وعزوف عن التصنع. إنه باندفاعه نحو تلك الأماكن والمهن التي انشغل عنها الناس، يعلن موقفاً؛ فهو لا يرينا ما يقع تحت عين الكاميرا، بل ما يريد هو أن يقوله لنا. يقتنص الحركة من رقصات الرجال واستراحتهم، ومن حضور النساء الممعنات في الغياب، ومن الأفق الذي يمنح ضوؤه ببذخ وشاعرية، ليحجب عن الأشياء قدرة الإعلان عن نفسها، بوضوح الكاميرا تقنص حركة الشمس، وتباغتها في انكسار الضوء، لتصور الرجل الساري مع كلاب الصيد، وكأنه يقدم من مكان أسطوري، حيث يتوحد فيها الأفق مع الأرض. لعل الناظر في هذا الكتاب يعيد اكتشاف كنوز تلك الأماكن المستريحة عند النهايات القصوى من العالم، بصور مدائن صالح، بالرمادي الموشك على الأفول، وصالح نبي قديم، ورد اسمه في القرآن الكريم، حين يتحدث عن قوم صالح وثمود، غير أن بقايا مدينته تبدو معجزة للصمود في تلك الصخرة الرابضة بين الرمال، بأبوابها، وشبابيكها، وزخرفها الذي قاوم الزمن. هل صورها العزاز عبر فلتر كاميرته، يندرج الضوء البارد على ملمس الصخرة، كي يحافظ على وقارها الأسطوري؟ أو أنه تعمد الهرب من سطوع الألوان كي لا تفسد خلوتها الأبدية؟ لابد أن يكون خياره على درجة من الدقة، دون خفة استخدام اللون، فهو يتركه لأثواب الأطفال، وقبعاتهم، وحمرة خدودهم، وبريق أعينهم. أما النساء، مادة التصوير في كل مكان، فهن مثل كتل

يلفها الظلام. يكتب معلقاً على إحدى الصور: "على ارتفاع ألف وثمانمائة قدم، يوجد مكان يعرف بمتنزه السحاب، المكان الوحيد الذي ترى منه الغربان تحلق بصرك، وتشاهد فيه المطر يصعد إلى أعلى، منطقة سياحية، ونساء يتفرجن على سحب تعبر وئيداً من تحت أبصارهن" (أبها 1989م).

رومانسي وشفاف، ولكن ألوانه وشخصياته تتمتع باستقلالية خاصة. فالظلال تتطاول في صورة لتنيخ بكلكلها، كما هو ليل امرئ القيس، الذي لا حد لرهبته، ولا حدود لجمال القول فيه. منطق تلك الصور تقول إنه من الجيل الذي حفظ درس التقنيات الحديثة، ولكنه ما زال يحمل موروث الأجيال التي سبقته؛ في نفوره من المدينة ومظاهرها، وتلك مفارقة تشير إلى أنه لم يربح معركة الزمن المتسارع، فقد باغته الوقت قبل أن يكمل مشواره. مدن العالم تنأى عن كاميراته؛ ليختار من باريس نصاً يذكره بموطنه، وبالحياة التي عاشها:

كان وحيداً جداً
في تلك الصحراء
أحياناً كان يمشي إلى الوراء
ليرى أمامه أثراً ما.

وقفة مع تجربة الشاعر قاسم حداد
من السكون إلى الحركة

أمجد ريان

التجارب الشعرية الصادقة دائماً ما تكون منسقة مع الاتجاه العام الذي يتحرك في الواقع كله. وكما كان اتجاه الشعر العربي مع السكون إلى الحركة، ومن الرؤيا الاستاتيكية المثالية في (الكلاسيكية والرومانسية)، إلى الرؤيا الديناميكية الحية التي تفرزها الحساسية الشعرية الجديدة في الوطن العربي كله، فسوف نلاحظ مساراً موازياً في تجربة كل شاعر عربي على حدة.

فمحمود درويش -مثلاً- يبدأ تجربته الشعرية بسيطة، غنائية، تكاد تنقل المضمون السياسي، وتنقل صور المشردين الفلسطينيين بشكل مباشر وخطابي، ثم أخذت المسألة تتطور بامتداد تجربته، حتى وصلت إلى ذلك التعبير الإبداعي الخلاق والدينامي عن القضية الفلسطينية في المرحلة الأخيرة.

والحال نفسه مع شاعر مثل البياتي، الذي بدأ غنائياً أحادي الرؤيا، حتى وصلت تجربته إلى الثراء الفني، والعطاء المتعدد الروافد. وبنفس زاوية النظر تستطيع أن تتعرف على تجارب شعراء مثل أحمد عبد المعطي حجازي، ومحمد عفيفي مطر، وأمل دنقل، وسعدي يوسف، ثم حلمي سالم، وقاسم حداد، وسليم

بركات، وغيرهم بعد ذلك.

وإذا تتبعنا ذلك المسار في تجربة الشاعر قاسم حداد، بامتداد تجربته الشعرية، فنحن نستطيع أن نلمس ذلك المسار الذي يتدرَّج من الأفقية إلى الرأسية، من الغنائية البسيطة إلى القصيدة المشروع المتعدد المعطيات، من السكون إلى الحركة والتعدد.

لقد بدأت تجربة الشاعر قاسم حداد خلال ديوانيه الأولين "البشارة – صدر عام 1970م"، و"خروج رأس الحسين من المدن الخائنة – صدر 1972م"، حيث تمتلئ التجربة بالغنائية والمباشرة في نقل ما يمور في أعماق الشاعر من أفكار، دون غربلة فنية طويلة ومتأنية.

فهو -مثلاً- عندما يرفض زمن القهر العربي، فإنه يكتفي بالإدانة الخارجية، وقصيدته "من أبجدية القرن العشرين" في ديوانه الأول "البشارة" -على سبيل المثال- هي صرخة احتجاج، وشهادة على معاناة جيل عربي، من المحيط إلى الخليج، أحاطت به ظروف الكبت، وقتل قدراته ورغبته في المشاركة في صنع الواقع. والشاعر هنا لا يمتلك بإزاء ذلك سوى مجرد الحلم.

لو بيدي أغير التاريخ - البشارة ص 147.

ومثل كل التجارب الشعرية الغنائية في بدايتها، فسوف نجد أن هناك أساليب فنية معينة يتم الارتكاز عليها، والاستفادة منها. فمثلاً، يلجأ الشاعر إلى الأسطورة القديمة، سواء في تراثه، أو تراث الغير،

مستفيداً من ذلك الجو الذي تشيعه بإيحاءات البطولة، والقيم السحرية، فتلتقي بشخصيات: سيزيف، وشهرزاد، وبنيلوب، وعنترة، وغيرهم.
وكذلك سنحس بوقوف الشاعر إلى جوار المعارك الإنسانية العظيمة في مواجهة الاستعمار والصهيونية، في أمريكا اللاتينية وفيتنام وفلسطين، كما نستطيع أن نلتقي بتفاصيل الحياة اليومية في واقعه الاجتماعي الصغير، ونتعرف على كل الأشياء والحقائق الصغيرة الدافئة:

ثوب والدته المرفرف فوق هامة البيت، لحن الهولو، النخيل، السكّينة، الصعكير، إلخ.

ثم تنتقل التجربة إلى ما بعد الغنائية في دواوينه (الدم الثاني – 1975م) و(قلب الحب – 1980م) حيث تتحول الأنا الذاتية -تدريجياً- إلى الأنا الموضوعية.
وتدخل القصيدة عدة منظورات، أو أصوات رئيسية، لتتجادل معاً في خلق القصيدة. تصبح اللغة مليئة بالدلالة، وتجتاز الصورة الشعرية قوانين البلاغة التقليدية، لتتحول الصور في القصيدة إلى بؤر رؤيوية تتبادل الفعاليات، الموسيقى في نسق أكثر هارمونية على معانقة التجربة كلها.

رأيت السفن الشاحبة العينين تزود ميناء الأرض

بحزن وبكاء وأسلحة وتوابيت
ورأيت البحّار القرصان يشد حبال الأرض
ويربط صارية
بالنخل... وصارية بحنين الماء
رأيت بضاعتهم وتجارتهم
والجوع الطالع في ثمر الأسواق الموتورة (القيامة - ص 56).

أما في ديوانه (انتماءات – 1982م)، يكون الشاعر قد وصل إلى مرحلة من التصور الفني تتيح له أن يمارس تجربة الخلق الشعري، الذي يقوم على تضافر روافد أساسية في التجربة، روافد مستقلة وممتزجة في نفس الوقت. ففي "انتماءات"، نستطيع أن نتعرف على أربعة محاور رئيسية تسيطر على التجربة كلها:

المحور الأول هو التراث العربي، وما أعطاه للشاعر تجسده قصيد تا ن :

"أوراق الجاحظ الصغيرة"، و"إشراقات طرفة بن الوردة".

والمحور الثاني هو المعاصرة بكل همومها، وقهرها، وحملها، تجسده قصيدتان "المدينة"، و"التداعي الثاني".

والمحور الثالث هو الوسيط بين المحورين السابقين، وتجسده قصيدة "البحر".

والمحور الرابع، الخلق، هو المستوى الذي تتلاقى فيه كل الأطراف

لتقدم أسطورتها الفنية الشاملة في قصيدة "الخلق يبدأ".
وعندما ننتقل إلى التجربة الأخيرة للشاعر في ديوانه (شظايا – 1983م)، فستكون التجربة قد اكتسبت إضافة جديدة، وعمقاً أبعد في مسارها الصاعد. فالتجربة هنا تعتمد التقنية الصادقة، والتوتير الجمالي، وتعطي مذاقاً (...) بتعددية الواقع، وامتلائه، وتشابكه المعقد.
تضافر التجربة المتناقضات، وتجدلها في نسق جدلي حي: اللعب مع الجد، التخطيطات مع التأسيسات، العصري مع القديم، المادي مع الميتافيزيقي، بحيث يتشكل كل هذا في النهاية في صرخة إنسانية ممتلئة:

أملك الآن أن أحتفي بالكتابة
أملك الآن أن أحتفي (شظايا - ص 71).

الشاعر البحريني قاسم حداد
في "أيقظتني الساحرة"

شوقي بزيع

نادراً ما يمر عام واحد دون أن يصدر الشاعر البحريني قاسم حداد مجموعة شعرية، أو كتاباً نثرياً، أو مؤلفاً جديداً يصدره الشاعر منفرداً، أو بالاشتراك مع آخرين، كأنَّ هناك ورشة أدبية وثقافية اسمها قاسم حداد، ليس فقط لأنه يتربع على عشرات المجموعات الشعرية والنثرية، وكتب التأمل، والخواطر، والنصوص المفتوحة، بل لأنه ينشط في مجالات إعلامية وثقافية عدة. فهو يشرف على موقع "جهة الشعر" الذي بات أحد أبرز المواقع الثقافية على الإنترنت، وهو كاتب مقالات، وأعمدة، وزوايا في العديد من الصحف العربية، كما أنه حاضر في الكثير من المهرجانات والمؤتمرات الأدبية. وعلى غرار أدونيس، يسهم قاسم حداد في إزالة الحواجز بين الفنون المختلفة، فتنفتح نصوصه على رسومات ضياء العزاوي، وموسيقى وصوت خالد الشيخ، ويصدر أعمالاً مشتركة مع أمين صالح.

يضيق قاسم حداد بالقوالب والأشكال، والأساليب والرؤى من جهة أخرى. فبين مجموعته الأولى "البشارة"، ومجموعته

الأخيرة "أيقظتني الساحرة" الصادرة هذا العام، يجد القارئ نفسه إزاء بانوراما شعرية واسعة، لا يقر لصاحبها قرار، ولا تتسع لقلقه قضية، أو مقاربة، أو موضوع. إنه شاعر ينخره الشك، ويثقله الضجر، ويستبدّ به حب الترحال إلى مناطق غير موطوءة، وهو تبعاً لذلك ينتقل من موضوعة الوطن إلى موضوعة الحب، ومن المرأة إلى الحرية، ومن الإنشاد الغنائي إلى التصوف والاستبطان الداخلي، ومن الشعر الحر إلى قصيدة النثر، ومن الواقعية الجارحة إلى الإشارة والرمز، كأنَّ الشعر عنده لا ينطلق من مسبقات ومسلَّمات ورؤى جاهزة، بل هو اختيار دائم للغة، حرون ومخاتلة، يصعب الاطمئنان إليها. ومن يتتبع تجربة حداد، لا بد وأن يلحظ تمزقه الدائم بين الانصياع للغة، وبين لجمها وكبح جماحها، ينجح في ذلك أحياناً، ويخفق في ذلك أحياناً أخرى، تارة تستطيع قوة المكابدة والتجربة أن تصهر اللغة داخل أتونها المتأجج، فتبدو هذه الأخيرة مرنة ومطواعة، وتارة أخرى يغلب الهم اللغوي على ما عداه، فتتحول القصيدة إلى ساحة مواجهة حقيقية بين الشاعر وأشكال تعبيره الممتنعة. لكن ما يلفت في جميع الحالات هو إخلاص حداد لقضية الشعر، وسعيه لتوسيع أفاقه، حتى لو كلفه ذلك حياته برمتها، وهو أمر نادر واستثنائي في الحياة الشعرية العربية.

ساحرات قاسم حداد

مجموعة قاسم حداد الجديدة "أيقظتني الساحرة" لا تقتصر على النص العربي وحده، بل تضم ترجمة إنكليزية قام بها محمد الخزاعي من البحرين. وقد وضعت النصوص المترجمة قبالة النصوص الأم، بحيث يتمكن القارئ الملم باللغتين، العربية والإنكليزية، أن يعقد مقارنة بينهما، وأن يكتشف بنفسه طريقة الترجمة، وأشكال الاجتهاد في تأويل الأفكار والصور والمعاني. وتنبغي الإشارة هنا إلى نجاح المترجم اللافت في التوفيق بين الأمانة والدقة في نقل الصور والمضامين من جهة، وبين تحرير الترجمة من الحرفية الجامدة، وتكييفها مع روح اللغة الإنكليزية وطبيعتها من جهة أخرى. وربما كان للصداقة التي تجمع بين الشاعر والمترجم، كما للمواطنة أيضاً، أثر إيجابي في ابتعاد الترجمة عن الحرفية والنصية الشكلانية، واقترابها من اقتفاء أثر التجربة، ومحاورتها من الداخل.
لا أعرف لماذا ذكرني عنوان "أيقظتني الساحرة"، وما رافقه من رسوم، بعنوان العمل المشترك الذي قدمته كل من الكاتبة السعودية رجاء عالم وشقيقتها الرسامة شادية عالم في بيروت، وحمّلتاه اسم "جنيات لار". فالدلالة التي تحملها ساحرة قاسم حداد لا تبتعد كثيراً عن جنيات الشقيقتين السعوديتين، من حيث الدلالة والإيحاء المتصلين بالأسطورة، وتفجر الحياة، والبحث الدائم عن الينابيع، لكن الشبه يقتصر على الفكرة والمعنى

الباطني، في حين تذهب الأساليب كل في اتجاه. كما أن التشكيل في تجربة الأختين عالم يحتل نصف مساحة المشهد، الذي يحتل النص المكتوب نصفه الآخر، في حين ظل النص الشعري في عمل حداد هو الأساس، واكتفت الرسوم -على أهميتها- بمواكبة وتظهير المناخ العام للقصيدة الطويلة. لكن اللافت في الأمر هو التباين الواضح في أسلوبي الفنانين عبدالجبار غضبان، وعباس يوسف، بحيث بدا لكل منهما مناخه وعدته، وقراءته الخاصة للنص الشعري. ففي حين ينحو يوسف نحو مناخات مشرقية، ذات بُعد حروفي، وألوان حارة وميالة إلى التكور والانحناء على محورها، يرسم غضبان أجساداً هائمة في عرائها الكوني، أو باحثة عن هندسة أخرى للجسد المثقل برغباته وأسئلته.

يكتفي قاسم حداد من الوزن بنص استهلالي، لا يتعدى السطور الخمسة: "أيقظتني الساحرة/ رسمت لي رمزها/ وسقتني كأسها/ كلما أغفو أراها/ عند حرفي ساهرة"، ثم يحرر نفسه بعد ذلك من الأوزان، مستريحاً إلى قصيدة النثر التي خبرها الشاعر منذ زمن بعيد. هكذا تبدو الصفحة الأولى وكأنها توقيع الشاعر الشخصي على الإيقاع، قبل أن يغادره إلى أرض إيقاعية أخرى. إنها نوع من التعزية التي تفتتح القول الشعري، وتختزله في آن، حيث تتقاطع الساحرة مع شيطان الشعر في أكثر من مكان، كما أنها تتحول في المقاطع اللاحقة إلى جنية زرقاء، توقف الشاعر على

دروب أبجدياتها التي لا تهدأ.

يشعر قارئ المجموعة منذ البداية بميل قاسم حداد إلى الكتابة والأسلوب الصوفيين، اللذين يجدان نظائر لهما في كتابات العديد من الشعراء العرب. ولا يخفى على القارئ أن الشاعر يختار المفاتيح والأشكال نفسها التي اتبعها النفري في كتاب "المواقف والمخاطبات". وفي حين يعود الضمير عند النفري في عبارته المكررة "أوقفني وقال لي" إلى الخالق، يعود هذا الضمير عند حداد إلى الساحرة، أو الجنية الزرقاء، التي ترشد خطاه إلى اللغة البكر، وتحثه على افتراعها. وما اختيار الشاعر عبارة "لا تكلمهم إلا رمزاً، ففي ذلك نعمة لهم، ورحمة عليك"، لتوضع على غلاف المجموعة، سوى اختزال لمعنى الشعر، وسحره البياني، وابتعاده عن الإطناب، والإفاضة، والتفسير. فالرمز نعمة ورحمة؛ لا لأنه يكتفي بالمعنى، ويختصر الزمن فحسب، بل لأنه يجنبنا وطأة القيود والأفكار النهائية، ويفتح الباب واسعاً على القراءة والتأويل.

اللغة والوجود

لا فارق عند قاسم حداد بين اللغة والوجود نفسه. فالإنسان يتوحد باللغة، وبها يؤكد هويته، وحضوره، ومعناه. وهو لا يقصد بالطبع لغة الشيوع والتداول اليومي والخطاب السائد، بل تلك

اللغة التي تكشف، وتجترح، وتتمرأى في ما بعد الوجود الظاهر. إنها اللغة التي تكمل ما بدأه الخالق حين قال للإنسان "كن فكان". وإذا كانت نوال السعداوي قد رأت في أحد كتبها أن "الأنثى هي الأصل"، فإن قاسم حداد يرى في اللغة أصل العالم، وسر الكينونة، كما لو أن الأشياء تولد من أسمائها، وليس العكس. فعلى الورقة البيضاء نفسها تتشكل النقاط والحروف، ومن تلك النقاط والحروف تتشكل الموجودات، ويكتسي العراء بالأشجار، والأجساد، وسائر المخلوقات: "أوقفتني في الورقة/ ورسمت كوخاً يتكئ على شجرة/ للكوخ هيبة النسيان وللشجرة شهوة المخيلة/ وضعت ماءها في موقع الرمز الثالث، وقالت:/ اذهب في التأويل لكي أقرأ لك الآية/ ففي كل بياض أضع فيه رسماً تدب الحياة/ ويتدفق أطفال حول الشجرة/ اذهب في التأويل وارجع لي/ تعرف باب الكلام/ وبيت المعنى".

وكما تتعدد المواقف لدى النفري، تتعدد لدى قاسم حداد. فالساحرة، أو الجنية الزرقاء، تأخذ بيد الشاعر إلى غير وجهة ومكان. إنها توقفه في الحنان كما في العدد، في النشيد كما في المسافة، في شفاف الكتب، وفي سورة النار، في الفقد، وفي الرؤية، وكذلك الأمر في الجسد، والاسم والورقة، وجنة الحلم، والتجربة، والزهر الأصفر، والمبارزة، والغيم، وزجاج المشكاة، وسدرة المعنى، واللازورد، وبؤبؤ العمل، وماء الرغبة، وفي الأسر

والمهب، والتهدج، وفي كل ما يضيء ويعتم على طريق الكتابة المضني. فالشاعر الحق لا يبدأ من الاكتمال، بل من النقصان، ولا يبدأ من المعرفة، بل من البحث عنها، ونشوته الحقيقية ليست في ما يشرب، بل في ما يكتب، على حد تعبير الشاعر الحرفي. وليس الشاعر وحده هو الذي يستهل العالم ويؤلفه على طريقته، بل ثمة طرق كثيرة أخرى؛ كالموسيقى، والنحت، والرسم. فكل ما يلامسه الفنان يخلقه مرة ثانية، لا بل مرة أولى، في رأي الشاعر الذي يتحول بدوره إلى ساحر، ويخاطب الساحرة بقوله: "لا تصدقي أن زهرة عباد الشمس موجودة قبل فان جوخ [..]".
تميل لغة "أيقظتني الساحرة" أخيراً إلى الإيماء، والتكثيف، والاقتصاد الشديد، لكنها تظل دائماً أمينة لخطابها الاستهلالي، وأسلوبيتها الواحدة، ذلك أن مفتاحها التعبيري المستلهم من خطاب النفري، والذي يجد نفسه في تناصّ معه منذ البداية، لا يتيح للشاعر أن يخرج عن السياق، أو يتجول بعيداً عنه، وهذا السياق نفسه هو الذي يستدعي التماثل، والتكرار، والتوازن بين الجمل، إلى الحد الذي يقلص الفروق بين الوزن وانعدامه، ويخلق سلماً من الإيقاعات قريباً من ذلك الذي تخلقه قصيدة التفعيلة. والمجموعة، في أي حال، هي مقاربة أخرى للشعر، وتنويع على كتابة قاسم حداد التي لا تستريح إلى شكل ولا تقر إلى أسلوب.

قاسم حداد في مجموعة "عُزلة الملِكات"
لحظة الحداثة والهذيان القاموسي

عباس بيضون

قاسم حداد شاعر من البحرين، في طليعة حركة شعرية لم تقصر عن متابعة الحركة الشعرية الحديثة في المشرق العربي. لمع اسم قاسم حداد في أواخر الستينات، شاعراً ومناضلاً. ولم يكن التفريق بين الشاعر والمناضل ممكناً ذلك الحين، بل هو لايزال صعباً متعسراً حتى الآن. أمضى قاسم حداد في السجون سنوات، مدافعاً بشرف عن مواقفه. وليسوا كثراً الشعراء العرب الذي كتبت لهم مثل هذه الإقامة الطويلة في السجن. في هذا الباب، قد يكون قاسم حداد نادراً فريداً. أسوق ذلك لأذكر أنني لم أستطع مرة أن أقرأ عبداللطيف اللعبي، أو قاسم حداد، بدون أن أشعر بأن الكلام الذي أقرأه يزن بتجربة كان رحاها جعد الشاعر وعصبه، وأننا لا نقرأ الكلام بقدر ما نكشطه عن الدم والعصب المجتمعين فيه، قراءة ليست سهلة، ولا حرة. فالعادة أن قارئ الشعر يقرأه بنبضه هو، وجسده وعصبه، أي القارئ، وكأنَّه يعير للكلام جسده وروحه. فإذا جاء الكلام من جسد وروح ماثلين فيه، مقيمين، لا يتحولان عنه، ظل الكلام المقروء آخر بعيداً، وظلت له رسومه، وحدوده، وكيانه، فلا يكون في

مستطاع القارئ أن يمثله، أو يتأوَّله، أو يستعيره، إلا في حدود. فمثل هذا الكلام ليس هائماً مجرداً، يبحث عن غاية وجسد ومعنى لدى قارئه، كما أنه يحمل على جدية وحقيقة لا تتيحان للقارئ أن "ينتهكه"، ويعمل فيه تقطيعاً وتوصيلاً، كأنَّ في هذا الكلام حظاً من الوصية، أو الشهادة، لا يغيب.

كتابة اللعبي في هذا المجال تبقى مربكة، ففيها من الصراخ والعنف ما يرتد للجسد أكثر مما يرتد للقلم. أما قاسم حداد، فقد أعفانا منذ بداياته من هذا الخلط، لكننا لم نعف أنفسنا. فالكتابة الضاربة في الجسد والحياة والتجربة كانت دائماً حلماً لا تعرف عنه عيوننا طوعاً، أو نطرده عن عيوننا بسهولة.

كان شعر قاسم حداد حريصاً جداً على أن يماشي شعر المشرق، ويحاذيه، فلا يتأخر عنه خطوة، أو يقتفي خطى طواها وأبعد عنها. قاسم حداد في هذا لا ينم عن متابعة دقيقة لشعر المشرق فقط، بل يدل على رفض لتبعية والتحاق ميزانهما الظاهر تأخر في الزمن، والمحلة، والأسلوب. كتب قاسم حداد يوم عرفنا بداياته من السقف الذي بلغه شعر أدونيس، واليوم يكتب من السقف الذي بلغته القصيدة النثرية، ذلك أمر سنه قاسم فيما يبدو لشعراء الخليج، فهم بعده (أياً كان نجاحهم)، لا يتأخرون عن القصيدة العربية، وخاصة في لبنان وسوريا، في تجرؤها وهذيانها اللغوي، وحيلها، بل وفي بهلوانيتها وإغرابها. عزلة الملكات، بمجموعة قاسم

حداد الأخيرة، كتاب شعري، تغلب عليه قصيدة النثر، يكاد الكتاب في وحدة أسلوبه واتصاله يشعر بأنه نص واحد.
والكتاب، من العبارة الأولى، ليديه حديد يقود صرخة المدينة، ويفتل العربات المصابة بفتوى النهر "لا يترك لأكثر شعراء سوريا ولبنان إغراباً وهذياناً لغوياً حظاً من السبق. إنه كتاب يماشي شعر وشعراء اللحظات الأخيرة. فهو، رغم رصيده وعمره الشعري، لا يتأخر لحظة واحدة عن شعر حسان رفعت، وأنطوان أبو زيد مثلاً، بل يقف في موازاتهما في هذيان الكلام، وإفلاته، وتدفقه، وسيلانه الذي لا يصدع لحد، لا يرتد إلى مركز أو بؤرة".
شعر قاسم حداد بلا عمر. فهذه الفتوة الأبدية لا تصدع لزمان، ومكان الإقامة في الطليعة، هي فيما يبدو إقامة لا تاريخ لها، ولا ماضٍ. إنها اصطياد مستمر للمقدمة، أو لما يبدو أنه المقدمة. في ذلك مرونة قد تشق على شخص عادي، وقد لا تصح لغير بهلوان، كما أن السؤال يبقى مطروحاً: لماذا الخطة الطليعية هي دائماً في المشرق؟ لماذا المثال "زائفاً كان، أو غير زائف، يبقى هناك؟ أليس أجدى للشعر أن يحفر في مكانة وزمانه، وأن يستقبل من عليهما شعر جبران، لا يؤخذ على أنه نص واحد وعجينة واحدة، بل يتميز صنيع أفراد يختلفون ويتمايزون ويتنازعون فيما بينهم؟ أليس أجدى للشعر أن ينجز في مكانه، بدلاً من أن يبقى في تحليق مستمر لاصطياد لحظات حداثة قد لا تكون سوى برق خادع،

أو حتى تهريج؟
أم أين تقع لحظة الحداثة الأبدية تلك؟ أليست قائمة في مطلع الحداثة، إن لم نقل في عطل أساسي رافق ميلادها؟
فهذه القصيدة، التي تزعم أنها حطمت الحواجز كلها، واستنفدت طاقة اللغة على الإغراب، وتزويج الشوارد، واجتراح التراكيب، ليست سوى تذييل لقصيدة "التداعي اللغوي"، التي كانت أكثر قصائد الحداثة سلطة وذيوعاً. هذه القصيدة طفح لغوي يستدعي كل مرة اللغة بكامل احتفالها، وصخبها، يستدعيها من مجاريها جميعاً، بدون أن يعقد الكلام في محور أو بؤرة.
وبدون أن يتيح للكلام أن يتموضع، أو يتداخل، ويتشابك، وينتسج في مناخ وعالم، هكذا يتحول الشعر إلى قمم كلام متصلة، متتابعة، وإلى ارتجال للعالم، وتخليص له في كل عبارة. قصيدة التداعي اللغوي، فيما تزعم أنها تنتهك اللغة، تتعبد لها، وتحولها إلى نفس متعالٍ، متفارق، منقطع عن الزمان والمكان، ويحول الشعر إلى رجع وترخيم للغة، محجوبة، متوارية، ولنص لغوي مستتر. فكل قصيدة عودة إلى هذا النص الشامل، واللغة الكاملة، وكل قصيدة قباس من هذا النص الشامل، واللغة الكاملة، هكذا ينبني الشعر على نموذج متخيل، قد لا يكون سوى حنين للأصل والنسب الأول. وفي كل الحالات، قد تتحول القصيدة إلى مجرد استعراض لغوي، إلى درس في الإعراب، ولم يفعل الشعراء

الجدد سوى حمل قصيدة التداعي اللغوي إلى نهايات بدت معها أكثر تعملاً، وإملاء صنعة، اللغة فيها أكثر فأكثر عن أي موضع أو تشكيل رحمي عضوي، لتتحول إلى هذيان قاموسي، إلى انتشار وسيولة للغة برانية، لا تنعقد في حل.

"وأنت يا مجنون الأحلام، يا مفتدي الصبايا، وشقيق الذبيحة، يا جنس التآلفات والقوس المأخوذ بطبيعة الفتوى".

شعر قاسم حداد ليس هنا تماماً. شعره يطلع من تأزم القصيدة البلاغية من بعد الشقة بينها وبين اللغة الأولى، المفارقة، التي كانت تستمد منها تماسكها ولحمتها واحتفاليتها. فمذ غاب ظل اللغة الأولى الكبير، حتى باتت القصيدة المتداعية مقطعة الأوصال، معرضة لفقدان الإيقاع والاختلال. لذا لا يقرأ القارئ إلا وهو يتعثر. فالكلام لا يسيل بدون أن تُظهر شفقه، ومتنافراته، والموجة الكلامية لا تلبث أن يتقطع زبدها، وتكاد تختنق هنا أو هناك، هنا لا تختفي الصنعة في رجع الأصل وإيقاعه، بل تظهر غير محجوبة ولا مموهة، تظهر نافرة، بحيث لا تمتنع عن الشعور بأن الكلام يكاد يتحول في بعض مواضعه إلى افتعال، وسوط للغة، وإجبار لها على تراكيب لا تستوي لها صلة رحمية أو عضوية، لا تمتنع عن الشعور (كما لدى شعراء لبنانيين وسوريين) بأن الشعر اغتصاب اللغة، وقسر واستنفار براني، وأن الشعر في تحوله إلى هذيان قاموسي يبقى على أرض لغة هامدة (إن لم تكن ميتة)، لا

يولد من اجتماعها، وتزاوجها، واتصالها، شرارة، وفسحة وعالم، أي أن الاجتماع والتزاوج يتمّان من دون عصب، ولا دم، ولا حياة.

قد يكون وراء ذلك، في شعر قاسم حداد، تأزم قصيدة تأزماً ظاهراً. فقصيدته وهي تسعى للخروج من العموم، والشمول، واللغة الفضفاضة، والسيولة البلاغية، وارتجاز الأنا، قصيدته في سعيها لذلك لا تنتزع نفسها من الحضن التي نشأت فيه كل هذه النعوت. إنها تريد أن تنسج في قصيدة التداعي اللغوي نقداً ومغايرة لا ينتهيان إلا بإظهار صدوع هذه القصيدة، واختلالها. فكأنَّ القصيدة تجازف بوحدتها، وتماسكها، وإيقاعها.

مغامرة موسيقية.. هواء طلق

أمجد ناصر

لم أشأ أن أكتب عن الأغنية والموسيقى مرة أخرى، لكيلا أزيد عدد المتطفلين على "التخصص" واحداً جديداً.
لكن المصادفات تأبى إلا أن تعيدني إلى هذا المشهد الذي لا أملك سوى مقعد خلفي في صفوف المستمعين (أو المشاهدين).
فما إن كتبت منوهاً بتجربة نصير شمة مع الأغنية، معتبراً ذلك نقلة نوعية للعازف العراقي الماهر، وإضافة إلى الأغنية العربية الجادة، حتى وصلني شريط غنائي من الصديق الشاعر قاسم حداد، بعنوان "وجوه".
والواضح أن العمل الجديد هو ثمرة معرض أقيم مؤخراً في البحرين، بالعنوان نفسه، شارك فيه قاسم حداد (شاعراً)، وخالد الشيخ (موسيقياً)، وإبراهيم بوسعد (تشكيلياً)، ولكن الشريط لا يلحظ بالتأكيد المساهمة التشكيلية لإبراهيم بوسعد، ويكتفي بالتجربة المميزة حقاً لكل من خالد الشيخ وقاسم حداد.
وقد سمعت العمل مرات عديدة في الأسبوع الماضي، وكلما سمعته اكتشفت فيه جديداً، سواء تعلق الأمر بالتأليف الموسيقي، أو بالحضور المتجدد للكلمات، أو بأداء الجوقة، والأصوات المفردة.

وقبل أن أتحدث عن العمل، أرغب في تقديم تحية لأدونيس، الذي قدم أمثولة في التواضع، والصداقة، والمغامرة على السواء. فهو قرأ على نية الصداقة والمغامرة المقاطع الشعرية التي تتخلل العمل بطريقته الأخّاذة في الأداء، ضارباً صفحاً عن الهالة الميتافزيقية التي يحرص الشعراء العرب الكبار على أن يحيطوا بها أنفسهم.

فهذا شاعر كبير بحق، لا يتوانى أن يدخل مغامرة غير مضمونة العاقبة مع شاعر من الجيل اللاحق عليه، وموسيقى شاب له سهم في الأغنية الخليجية، ولكن ليس مع عمل شعري شديد التركيب والمستويات الدلالية.

وليست مساهمة أدونيس مجرد تحية لصديقه قاسم حداد، بل تمكن خالد الشيخ من استثمارها على نحو عضوي، بحيث صارت جزءاً من نسيج العمل.

المفاجأة في عمل "وجوه" ليست في نص قاسم حداد، فهذا يتوقعه المرء منه كشاعر له بصمة خاصة في القصيدة العربية الحديثة، لكن المفاجأة حقاً، هي في البناء الموسيقي الفذ الذي يقدمه لنا خالد الشيخ.

ويحسن بنا أن نشير هنا إلى أن نص حداد ليس مفعّلاً (أي ليس موزوناً)، إلا في مقاطع يسيرة منه، فيما مجمل النص من طراز "قصيدة النثر".

فإذا أخذنا هذا في الاعتبار، تبدت لنا مقدرة الشيخ على اجتراح نظام موسيقي صارم لنص لا يخضع أصلاً لنظام وزني تقليدي.
هكذا يلعب خالد الشيخ بمخيلة واسعة على الطلاقة والنظام معاً، على أصوات الجوقة والأصوات المفردة، على مساحات التأليف الموسيقي الصرف، والغناء على التواصل والانقطاع، مستثمراً قراءة أدونيس لمقاطع من النص على نحو لا يمكن أن يستقيم العمل كما هو في الشريط من دونهما.
"وجوه" تجربة جديدة تضاف إلى ما اجتهد به مارسيل خليفة في تعامله مع قصائد محمود درويش الطويلة، وما يقدمه عابد عازرية من حين إلى آخر، وإلى اقتراحات الفنان السوري الشاب بشار زرقان في القصيدة الصوفية.

قبة المسرح حافة القصيدة: بجيم قاسم حداد، وآلام خالد الشيخ (وجوه)

جواد الأسدي

لا أعرف أين أضع النص الشعري الموسيقى "وجوه"؟ على أي سلم نشيجي نرتب الأوجاع؟ من أين نرتب الأوجاع؟ من أي ينبوع إنشادي نغرف؟!
أدونيس يحيلنا في أدائه ونبرته إلى ندب دمشقي ممزوج برعشة أهل الكوفة! خالد الشيخ يلقي بالجمر كله في أفواهنا ومهجنا!
قاسم حداد يحمل المواكب والرايات ليهرول نحو المآتم، يغوي فرس القصيدة ومهندس انكساراتها، ينفخ في ترومبيتات السعير، ويشتهر في ليل الغفلة الطويل لو يدس سيف أبي ذر الغفاري بين ضلوعه، ليستريح من صخب العالم، ومكابدات النهارات، والهذيان مع النفس أمام خزانة الملابس والمرايا، وفي سرير الزوجة، وكراسي خيزرانه، ومساءلات أولاده.
رأيت في صخب "وجوه" أناشيد وموسيقى الحتوف، كورالات اللطم، وعدداً هائلاً من الرجال العراة يحملون هوادجهم على أكتافهم، ويغرزون السيوف في الرؤوس الحليقة. شاهدت طوابير من الخيول، والفرسان الماثلين في الغرق! بلدنا تخوض في غبشة الدماء، تتصدى لحاملات القرابين. رأيت أيائل تنطح الجدران،

ولا تطيح بها، جواميس مع معدن تزحف لحد مقدسات أسيرة!
رأيت نساء بلا مراث، أمهات يدفنَّ أولادهن في قيظ الضيم!
رأيت عزاءات مكبلة، بيوتاً مزدحمة بالشبابيك، شبابيك من عزلة، عزلة تربت على منصاتها لإعلان الاستقلال النهائي عن ليل البهائم! رأيت شعوباً مؤجلة، أرغفة مائلة، سنديانات للعفة المنبوذة في الندم! مسارح بلا مهرجين، لافتات تقضم الكلمات، حفلات ختان في ساحات مزهوة بجز الرؤوس!
كم قرأنا نصوصاً، سمعنا أناشيد وموسيقى، إنما الأوجاع الترتيلية ذبحت روحي! أردتني قتيلاً في مساء من الدمع، غيبوبة مآسٍ عتيقة!
أدونيس في انتهاكات صوته الطالع من دم قلبه، أكثر من ممثل للهجران!
أبعد من حكواتي ممسوس، أكثر سطوعاً من برق الدماء في القتل. حين أهداني القسيس عبدالله السعداوي "الوجوه"، لم أكن أدرك للوهلة الأولى فداحة السر، لم أحضِّر نفسي لمباغتة، لم أستعد للمفاجآت، لا لأني عاشق لقاسم حداد، ولا لكوني متيم بصوت خالد الشيخ، إنما لتلف مزمن يعشعش في نفسي!
في بيت النشيج، قرب كنيسة محتضرة على أنوار الشمعدانات والرسومات الأليفة، قريباً من البحر، بصحبة العذب والمعذب صالح عزاز، وضعنا موسيقى وقصائد "وجوه". دارت الموسيقى،

هدرت الأصوات، اشرأبت، شفت دورتي الدموية. أشهد بأني مت، تواريت، تماديت في الشجن، انكسرت، اشتعلت، صرخت، استبحرت، توسلت، انطحنت، انكويت "بلادك أيها المجنون" أقصتني إلى سكوت يشبه الهمود، إلى عراق يشبه الغرق، يشبه النزيف، يشبه الصلاة، يشبه التجويد، يشبه النواح، يشبه السفر، يشبه المراثي، يشبه التراب، يشبه الحنو...

البارحة، وصلت أمي من بغداد إلى عمان، من عمان إلى جسدي. البارحة علقنا الغياب على الرف. البارحة طلبت منها أن ترهف السمع إلى "وجوه"!

هذه المرة، بحضور العباءة، ورائحة العراق، سيكون لوقع قاسم وأدونيس وخالد معنى آخر. هذه المرة، ستكون عباءة أمي حنوها، تمهدها، هي أصدقائي الجميلون، مبدعو هذا النص الناري المبجل "وجوه".

قاسم حداد - شوقي بغدادي عن القيامة

شوقي بغدادي

هل هي صوفية جديدة حين يستبدل الشاعر "الله" بالقضية؟ أم هي سريالية جديدة حين يستسلم الشاعر لتداعي اللا شعور، عن وعي، كي يغوص على الحقيقة في المتاهات الباطنية اللا متناهية للنفس؟ هل هي مراجعة تأملية حرة لجميع تجارب المرارة، والنضال، والبحث الماضي في شكل تهويمات طليقة من جميع التقاليد؟

كل هذه الأسئلة لا بد أن يطرحها القارئ المتأنّي على نفسه، بعد أن يفرغ من قراءة المجموعة الأخيرة للشاعر التقدمي، المناضل البحراني، "قاسم حداد"، وخاصة حين يكون القارئ مطلعاً على تاريخ هذا الشاعر، السياسي والفني السابق. وحين يتذكر أن قاسم حداد لم يكتب بمثل هذا الأسلوب الغامض، الشبيه بأساليب الرمزيين، والسرياليين، والصوفيين، والمختلف عنهم في آن واحد، من حيث التوجه والشفافية، ولكنه يبقى مع ذلك أسلوباً جديداً على القارئ، والشاعر لابد أن يذكرنا بجميع مغامرات الرمزيين، والسرياليين، والصوفيين، في ميدان التعبير الفني باللغة.

وأول ما يلفت النظر في صحبة هذا الكتاب الصغير، أن الغلاف

لا يحمل سوى عنوان المجموعة "القيامة"، واسم المؤلف، دون الإشارة للجنس الأدبي؛ أهو شعر، أم قصة، أم تأملات.. والإشارة الوحيدة من هذا النوع ترد فقط في ختام المقطوعة الأخيرة، حين نقرأ هذه العبارة التي تشبه التوقيع في نهايات الرسائل الخاصة: (الشاعر قاسم حداد 11- ديسمبر 78م).
إذن فقاسم حداد شاعر -وما قرأناه كان شعراً- والمجموعة كلها مكتوبة على ما يبدو في عام واحد، وكأنها واحدة، ذات مقاطع وفصول.. تلك هي النتائج الأولى التي سوف يستخلصها القارئ الذي لا يعرف "قاسم حداد" من قبل، ولا يدوام على قراءة الشعر. فهل صنع "قاسم" هذا عمداً؟ ولماذا اختبأ حتى النهاية، أم أن كل ذلك كان نوعاً من السهو، والأخطاء الإخراجية في الطباعة؟

قد لا يبدو هذا التساؤل ذا أهمية لأول وهلة، ولكن قراءة متأنية للمجموعة، مصحوبة بمعرفة سابقة للشاعر، تدفع حقاً إلى الاعتقاد أن "قاسم حداد" قد تعمد أن يترك الحرية كاملة للقارئ كي يطلق بنفسه نوع الجنس الأدبي على التجربة التي طالعها. إنها تجربة شاعر على كل حال!

ليس هذا الكتاب إذن مجموعة شعرية من الطراز الشائع، أي مجموعة من القصائد المتنوعة التي تجمع تحت عنوان ما اتفاقي، وإنما هي أشبه ما تكون بقصيدة طويلة واحدة، مقسومة إلى

أبواب وفصول، يعبر بها وفيها الشاعر عن تجربة روحية معينة، تلخص كل تجاربه السياسية، والاجتماعية، والفكرية، ولا بأس أن نشبهها بقصة رحلة؛ لها بدايتها، ومحطاتها، ودروبها، ومعالمها "السياحية الخاصة"، ثم نهايتها في محطة أخيرة، ولكنها مفتوحة على الأفق، وكأنَّ الرحلة التي انتهت في الكتاب، مستمرة في أعماق الروح والحياة إلى ما لا نهاية.

ليس الأكثر أهمية في اعتقادنا هنا أن نجيب على هذا السؤال: ماذا أراد قاسم حداد أن يقول في مجموعته الأخيرة؟ وإنما الأكثر الأهمية، هو أن يعرف، أو نحاول أن نعرف، كيف عبر قاسم حداد عما أراد قوله! وإذا كانت العلاقة جدلية دائماً بين المضمون والشكل، فلا شك أن أي حديث عن أحد الطرفين لابد أن يقود للحديث عن الطرف الآخر، لأن هذه المجموعة تمثل إلى حد بعيد نموذجاً فريداً بين المضمون والشكل، أو بتعبير آخر عن الجدلية العميقة التأثير. من الصعب التحديد أيهما كان البادئ في التأثير والتوجيه؛ هل هو المضمون الذي فرض هذا الشكل؟ أم هو الشكل الذي فرض هذا المضمون؟ من البادئ فعلاً؟ أم أن العملية تمت من خلال مواجهات متبادلة باستمرار عند كل فكرة، أو صورة، أو عبارة، أو رؤيا معينة؟

منذ البداية، يبدو العنوان لافتاً للنظر، وتزداد أهميته كمرشد لفهم جوهر الموضع بعد فراغنا من القراءة. وحين نلاحظ أن كلمة

"القيامة"، التي هي العنوان، لم ترد أبداً، لا في سياق التعبير، ولا في عناوين القصائد، فلابد أن نميل إلى الاعتقاد أن اختيار العنوان كان مقصوداً به إطلاق تسمية جامعة قدر الإمكان للمضمون العام المجموعة إذن تتحدث عن قيامة من نوع خاص، توحي بها المجموعة ككل، يتصور فيها الشاعر موتاً وولادة جديدة، يبدأ معها من نقطة التكون الجيد، رحلة مثيرة مدهشة، يدخل فيها عوالم ليست غريبة عليه بالتأكيد. فلقد مر بها من قبل، ولكنه يراها الآن بكل رحابتها ومداها البعيد الموحي، ومغزاها الكلي العميق، وكأنَّه الآن فقط وقد قامت القيامة، يراها لأول مرة، كما يجب أن تُرى، لا كما عرفها في حياته السابقة. إنها إذن نوع من الرؤيا الجديدة التي يراجع بها الإنسان، في خلوة عميقة مع نفسه، كل تجاربه القديمة، كي يُسقط منها كل ما هو عارض ومؤقت وزائل، ويبقي كل ما هو جوهري أصيل، كما يصنع المؤمن المتعبد المنقطع للعبادة حين يريد النفاذ، عبر الظواهر الكثيرة المختلفة المحيرة، إلى الجوهر الواحد الأصيل الذي يجمع فيه كل شيء، وكما يفتش هذا الراهب الناسك عن "الله" في أعماق نفسه، وفي أعماق الأشياء المحيطة به، يصنع الشاعر هنا، وهو عن "الشيء الحلو"، مدفوعاً بالفضة البيضاء، والريش الناعم الطائر. ثمة إذن هنا رؤيا مكثفة للعالم كله، يحاول الشاعر أن يدخل عبرها إلى هذا العالم ثلاث مرات: دخول أول يتحد فيه بالهواء، ثم

بالنار، والتراب، والماء، كعناصر ضرورية لتكوين مخلوق مطهر، صلب، شجاع، نفاذ البصيرة.
ثم يدخل ثانياً في فصل جديد، كي يمر أمام كل المرايا الممكنة التي سوف تعكس له صور الحقيقة الخالصة، المفزعة حيناً، والمفرحة حيناً، الغامضة أحياناً أخرى، بدءاً من "مرآة قهوة الدم" كما يسميها، إلى "مرآة التأسيس"، حيث نرى الشاعر ينمو، يتكامل، ويتعرض لمواجهات خطيرة، ولكنها ضرورية، بادئاً من مرحلة التناول، حيث نراه يشرب الجرعات الأولى من ماء البشر، إلى الرقص الجماعي معهم، إلى تحديد انتمائه الطبقي، إلى الاندغام التام بثورة الشرفاء المضطهدين المحرومين.
هنا يبدو الشاعر وكأنما بلغ مرحلة الاكتمال والنضج، عندها يبدأ "دخوله الثالث" في الفصل الأخير من المجموعة، كي يستعرض مشاهداته المثيرة التي تؤكد اكتمال نضجه، منقاداً دائماً لهاجس "الفضة البيضاء"، دليله الأساسي يوم القيامة هذا، ومحمولاً على الريش الناعم الطائر، بدءاً من اقتحام مأدبة المتوحشين الذين يأكلون لحم الأطفال، إلى مشاهد الطوفان الذي يقشط وجه الأرض لينظفها، إلى الاقتحام الأخير بما يمكن تسميته "الحضرة" في لغة الصوفيين، حين نرى ولادة الإله الحقيقي في مرآة البشر.
هذا الموضوع الفسيح الكبير إذن هو الذي دفع الشاعر في اعتقادنا إلى اختيار شكله الجديد، المتميز، كما قلنا، بطابع أساليب

الصوفية، الرمزي، والسريالي أحياناً، ذلك أن الإحاطة بمثل هذا المضمون الرحيب غير ممكنة إلا بهذا الشكل. فالمفردات مثلاً يجب أن تكون موزعة باضطراب مقصود، وذات دلالات متعددة الإيحاء، سواء من خلال استخدام الأفعال، أو الأسماء، أو الأدوات المساعدة الأخرى، كقوله:

"ولا أذكر أني كنتُ
ولا أذكر أني
لا أذكرُ
لا..".

فالجملة الأولى نراها هنا وهي تتكرر، تغيب، وتتناقض، انسجاماً مع الحالة النفسية التي تتلبس كل إنسان وهو يواجه رؤية غائمة من هذا النوع، فيكاد يصاب بالدوار، والضياع المصحوب بالنشوة اللا نهائية، أو حين يقول، على سيل المثال لا على سبيل الحصر، في "مرآة ماء اللوتس":

"فتحَتُ القلبَ
فطارت أسراب اللوتس
تحمل حباً لرجال في الغيب
نهدت
أريد، وكدت، وتذكرت..".

فصورة أسراب اللوتس المتطايرة توازي في دلالاتها المتعددة احتمالات الأفعال التي سوف تأتي بعد قليل، من دون حروف عطف، لتؤكد حالة خاصة تتميز بنوع من الضبابية، وإن كانت مصحوبة دائما بلذة الكشف المتواصلة. وهنا لا يهم كثيراً أن يحاول القارئ تحديد المعنى الذي ترمي إليه صورة أسراب اللوتس، ولا الأفعال المتقطعة، فقد تكون رمزاً بسيطاً لدور الماء كعنصر أساسي في تكون صاحب التجربة، أو في التجربة نفسها، على اعتبار أن اللوتس نبات ينمو في الماء فقط، حيث يتّحد ماء الرؤية "الأرض واللوتس" بالماء الثاني كما يأتي بعد قليل: "ألتف، وأفتح قلبي فيمد الشيء الحلو يديه ويقرأني ويعلمني، سأريك أريك الماء الثاني في القلب أريك الحب.. إلخ".

وبما أن المضمون تجربة تصوير مكثفة، إلى أبعد حدود الكثافة، لتجربة روحية كثيرة الأبعاد، كان لابد أن يكون التعبير مكثفاً ومرمزاً، وليس له نهايات محددة، مثل أي تعبير ينتهي بنقطة، حين يعبر عن شي مادي ملموس محدد، ولعل هذا هو السبب في أن التراكيب اللغوية عامة كانت تتألف من جمل غير منتهية، قصيرة، ورموز متواصلة، كثيرة، متنوعة، ولكن يترأسها باستمرار رموز أساسية هي: "الفضة"، و"الريش"، و"الشيء الحلو"، والسياق هو الذي سوف يقودنا إلى أن نفهم الدلالات المحتملة المنسجمة مع التوجه الفكري والنفسي العام، حيث تبدو "الفضة"

موجودة باستمرار لتؤكد جو النقاء والأصالة، وحيث يبدو "الريش" حاضراً باستمرار، ليخلق جو النعومة، والخفة، والليونة، وحيث يبدو "الشيء الحلو" هو الهدف الأسمى الذي يقودنا باستمرار إليه.
ليست هذه دراسة معمقة لهذه المجموعة الشعرية. إنها ليست أكثر من مراجعة كما يقولون، ولهذا السبب يبدو الحديث، مهما طال، غير كاف، ذلك أن الكتاب يطرح أكثر من قضية، سواء في الشكل أم المضمون.
غير أنه لا يسعني في ختام الحديث، سوى أن أطرح هذا التساؤل: ما هي الدوافع النفسية الدفينة، ولا الأقوال الفنية، إذ لا بد من جود دوافع نفسية دفعت شاعراً تقدمياً، مناضلاً، متواصلاً مع الجماهير باستمرار، إلى اختيار تجربة من هذا النوع، وأشكال تعبيرية لا يمكن القول أبداً إنها تحقق تواصلاً حياً مع جماهير القراء، وخاصة الجماهير التي يهم أمرها الشاعر؟ هل حدث ذلك بسبب المدة الطويلة التي قضاها الشاعر في السجن، وفرصة المعاناة الخاصة التي تتيحها العزلة، والوحشة، والانطواء على الذات؟
إن الشاعر بالتأكيد لم يبتعد عن الجماهير، ومن يقرأه بأمانة يفهمه، ويلمس روحه، وينفعل بموهبته وحرارته. ولكن السؤال يبقى دائماً: كيف تطور شاعر القضية الاجتماعية العادلة الأولى، والأنبل، مثل هذا التطور، والذي يبقى علامة من علامات النضج على كل حال، الذي تستهويه مهارة الصعوبة، والغموض،

أكثر مما تستهويه مهارة البساطة، على حد تعبير "محمود درويش"، الذي قاله ذات يوم في "جريدة السفير":

ترى.. هل السرِ هو في القضية نفسها، أم في حامل القضية.. أم في "الاثنين معاً؟

قاسم حداد في "علاج المسافة".. تحويل الحياة العادية إلى ملحمة من المرئيات

شوقي بزيع

يتميز قاسم حداد عن الكثير من شعراء جيله بقدرة عالية على تجاوز نفسه، وتجديد لغته وأسلوبه مع كل مجموعة أو إصدار. فمنذ "البشارة"، و"خروج رأس الحسين من المدن الخائنة"، و"الدم الثاني"، و"قلب الحب"، وصولاً إلى "عزلة الملكات"، و"أخبار مجنون ليلى"، وغيرها، لابد للقارئ المتتبع من أن يقف على تنوع هذه التجربة، وخصوبة لغتها، وتعدد مقارباتها في الكتابة والشعر، سواء من حيث الرؤى والهواجس والموضوعات، أو من حيث الأسلوب والشكل وبنية التعبير من الغناء العميق، كما هي الحال في قصيدة "السلال ذات الخفة"، التي ترشح بالترجيح، والشفافية، وخفة التقاط الحياة.

غير أن احتفاء قاسم حداد بالمرئيات وظواهر الطبيعة يختلف تمام الاختلاف عما عرفته قصيدة النثر العربية من إلحاح متعسف على الجزئيات، والتفاصيل، وبيولوجيا الحياة المنفرة في بعض الأحيان. فمهمة الشاعر -بالنسبة إلى حداد- ليست الأرشفة اليومية لنوافل العيش، ونثرياته، و"أوساخه"، بل البحث عما تخلفه الأشياء بعد انقضائها من توهج ولمعان، وما تستطيع اللغة

أن تحتفظ بصدى رنينه الغارب وهو يتحول إلى تلويحة أو طلل، كأنَّ الشعر هو العلاج شبه الوحيد للمسافة بين ما يتبقى لنا من الأشياء، وبين ما يضمحل منها في هباء النسيان، وهو علاج يتطلب، قبل كل شيء، الاحتفاظ إلى الحد الأقصى بنقاء الصور، وقدرة الذاكرة على التقاطها، وذلك على الأقل ما يتبدّى في قصائد حية وحارة من زرقته القانية، وهذيانه الناضح، أو "مررنا بهم أسرى مثل أقفاص تحرس الأجنحة". إنه نوع من التماهي الخفي مع الشعر "الهوميري"، الذي لا يكتفي الشاعر معه بالكتابة عن الذات أو تأملها، بل ينخرط في صوغ النشيد الشامل لحياة الجموع التي تكافح من أجل البقاء، أو تحول الألم نفسه إلى أغنية أو حداء.

وسط ذلك الجيشان الجماعي للكتابة، تطل قصيدة قاسم حداد على موضوعة المرأة، أو الأنوثة، ومن المنظور ذاته للموضوعات الأخرى. فالمرأة هنا لا تحضر من زاوية العلاقة العاطفية الثنائية، كما كانت الحال في "قلب الحب"، بل من زاوية الأنوثة الكونية التي تتوحد في داخلها الرغبة مع الوحشة واللذة، والحضور مع الفقدان، والخصب مع الموت، والفارق بين الرؤيتين مماثل تقريباً للفارق بين ما كان عليه الشاعر في مطلع ثلاثيناته، وبين ما أصبح عليه في مطلع الخمسينات. فالكتابة هناك انعكاس للشغف، الوله العاطفي، وتوثب الرغبات، فيما هي الآن استكناه لمعنى

الحب، وقراءة مغايرة للرغبة، ووقوف على الالتباس الذي يجعل العلاقة بين الرجل والمرأة محكومة بالحذر، والوحشة، والتوجس، بقدر ما هي محكومة باللذة والعشق.

اللغة في "علاج المسافة" نابضة، ومتدافعة، وديناميةٌ. إنها لغة للكشف، والبوح، ومجاراة نهر الزمن في اندفاعه وجموحه. والشعر هنا مزيج من السرد، والكهانة، والسحر، والتبصر، ورثاء الأيام. ومع غياب الوزن والقافية عن معظم القصائد، لا يفقد الشعر أياً من عناصر توتره وتوهجه وقوة تأثيره. فهناك تضافر واضح بين الصوتيات التي يرفدها تكرار المفاتيح، وتنوع الصيغ، وتقطيع الجمل في متوازيات نغمية متماثلة، وبين المرئيات المستندة إلى خلفية مشهدية، وصور قابلة للتجسيد، ومبتعدة من التجريد الذهني وبرودة التأليف. وحين يحن الشاعر إلى الكتابة الموزونة، يتمثل ذلك الحنين في صورته الأبهى، عبر المزواجة بين ياء المتكلم، وترجيعاتها المنكسرة في براري الشجن، وتشعُّبات الفتنة الساطعة.

قاسم حداد

- مواليد البحرين 1948.
- شارك في تأسيس أسرة الأدباء والكتّاب في البحرين العام 1969.
- رأس تحرير مجلة "كلمات" التي أطلقتها أسرة الأدباء والكتّاب في البحرين العام 1987.
- مؤسس مشارك لمسرح أوال العام 1970.
- أطلق موقعاً إلكترونياً عن الشعر العربي www.jehat.com.
- حصل على جائزة المنتدى الثقافي اللبناني في فرنسا– 2000.
- حصل على جائزة سلطان العويس في الشعر – 2002.
- حصل على منحة الفنان المقيم من "الأكاديمية الألمانية للتبادل الثقافي" في برلين 2008.(DAAD)
- حصل على زمالة أدبية في "أكاديمية العزلة" في شتوتغارت 2012.
- حصل على إقامة في "بيت هاينريش بول" في ألمانيا، ومنحة

من ”نادي القلم“ - ميونيخ في ألمانيا 2013.

- نال منحة من الجامعة الأمريكية في القاهرة لترجمة شعره العام 2011.
- دُعي كأستاذ زائر بجامعة جورج تاون - واشنطن 2016.
- له أكثر من 30 كتاباً في الشعر والنثر: أولها ”البشارة“ 1970، وآخرها ”موسيقى الكتابة“ 2019.

دراسات في أدب البحرين

إن الهـدف من تأسـيس أسـرة الأدباء والكتـاب عـام 1969 هو رعاية الحركـة الثقافيـة والنهضة الأدبيـة والعمل علـى ازدهارها، والحث الدائم على النتاج الذي يسهم في رفد هذه الحركة وإثرائها.

ولكي تتحقـق هذه الأهداف بادرت الأسـرة منذ التأسـيس إلى دعم أعضائهـا ومسـاعدتهم على نشـر نتاجهـم الأدبي بكافـة أنواعه، ولها تجربة مميزة في هذا الاتجاه.

وهـا نحـن الآن، وبعـد خمسـين عامـاً، واحتفـالاً باليوبيـل الذهبي للتأسـيس نواصـل هـذه الإصدارات التي تشـكل محطـة ثقافية مهمة فـي مسـيرة العمل الأدبي البحرينـي، لما لهـذه الإصدارات من مسـاهمة في تنميـة الوعـي الاجتماعي والثقافـي والأدبي، مع الحـرص على تنـوع هذه الإصدارات بين الشـعر والسـرد والدراسـات النقدية والاطاريح الأكاديمية ذات الصلة بالفكر والثقافة والأدب.

ونـود الإشـارة إلـى أن مـا يتضمنه هـذا الاصـدار لا يمثـل بالضرورة وجهة نظر الأسرة، بقدر ما يمثل وجهة نظر مؤلف كل دراسة.

أسرة الأدباء والكتاب – مملكة البحرين



